

RETORNO À OBRA
dois arquitetos, dois casos de estudo

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA
REALIZADA POR ANDREIA TEIXEIRA
COM ORIENTAÇÃO DO PROFESSOR DOUTOR HELDER CASAL RIBEIRO.
FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO.
PORTO, SETEMBRO DE 2013

à minha avó

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| Agradecimentos | 7 |
| Resumo | 9 |
| Abstract | 11 |
| Introdução | 13 |
| 1. Dois Temas. | |
| 1.1. A sedimentação do Tempo. | 21 |
| 1.1.1. Tempo e as suas concepções fundamentais. | 25 |
| Tempo, duração e movimento. | |
| Tempo e a consciência. | |
| A visão de Heidegger: a temporalidade da presença humana. | |
| 1.1.2. Tempo e Arquitetura. | 35 |
| 1.2. O Discurso da Autoria. | |
| 1.2.1. Conceito de Autor. | 41 |
| 1.2.2. Autoria e Arquitetura. | 43 |
| 1.2.2.1. Autoria na Contemporaneidade. | 45 |
| 1.3. Caso Le Corbusier e a Villa Savoye. | 47 |
| 2. Dois autores. | |
| 2.1. Álvaro Siza Vieira. | 57 |
| 2.1.1. Formação e as Figuras de Referência. | 59 |
| 2.1.2. Percurso e Metodologia Projetual. | 63 |
| 2.1.2.1. A Memória e o Lugar. | 65 |
| 2.1.2.2. O Desenho e a Linguagem. | 69 |

| | |
|---|-----|
| 2.1.3. Discurso perante um Problema. | 73 |
| 2.1.3.1. Casa de Chá da Boa Nova, Matosinhos. | 75 |
| 2.1.3.2. Pavilhão Carlos Ramos, Porto. | 83 |
| 2.2. Eduardo Souto de Moura. | 89 |
| 2.2.1. Formação e as Figuras de Referência. | 91 |
| 2.2.2. Percurso e Metodologia Projetual. | 99 |
| 2.2.2.1. A Memória e o Lugar. | 105 |
| 2.2.2.2. Materiais e o pormenor. | 111 |
| 2.2.3. Discurso perante um Problema. | 113 |
| 2.2.3.1. Casa das Artes, Porto. | 115 |
| 2.2.3.2. Casa do Cinema, Porto. | 121 |
| 3. Duas Obras | |
| 3.1. Conjunto Habitacional da Bouça, Porto. | 129 |
| 3.2. Mercado do Carandá, Braga. | 153 |
| 4. Considerações Finais. | 177 |
| 5. Referências Bibliográficas. | 185 |

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de agradecer ao meu orientador, o Professor Helder Casal Ribeiro, pela forma apaixonada como deu as aulas no meu 2º ano e por me ter ensinado que a Arquitetura é uma experiência de vida. Sem o seu apoio e incentivo constante, esta dissertação não seria o que é.

Agradeço aos gabinetes do Arqº Siza e do Arqº Souto de Moura, pelo apoio e material cedido.

Às meninas da Escola de Dança e da Escola de Música do Mercado Cultural do Carandá, cuja simpatia e disponibilidade constantes foram uma preciosa ajuda.

À Arqª Sandra Brito pela amabilidade e pela visita guiada à sua casa na Bouça.

Ao grupo Cinemactiv e à Srª Carminda Moura pelo interesse mostrado pelo trabalho e pela cedência do documentário *Paredes Meias*.

Aos amigos, novos e velhos, que me acompanharam ao longo deste percurso.

À Sara, à Lili e às Raqueis, pela amizade, apoio e paciência. A distância é relativa.

À Ana pelas maluquices e à Ana pela amizade já velhinha.

Ao Luís, pelo que já foi, é e ainda há-de vir.

Aos meus pais e irmãos pelo amor.

À minha avó, por tudo e muito mais que não tive oportunidade de dizer.

É para ti.

PALAVRAS-CHAVE:

Arquitetura, Tempo, A autoria, Álvaro Siza Vieira, Eduardo Souto de Moura, Revisitação, História, Memória, Ruína, Desenho, Metodologia.

RESUMO

A presente dissertação pretende abordar a problemática da revisitação do autor à sua obra, propondo para tal, a análise, reflexão e estudo de conceitos de temas-chave como Tempo e Autoria como pontos estruturais do discurso.

Propõe-se compreender, tendo como base o episódio que envolve Le Corbusier e recuperação da Villa Savoye e através de uma análise do percurso de dois autores - Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura - e de duas obras específicas – Conjunto Habitacional da Bouça, Porto, e Mercado do Carandá/Mercado Cultural do Carandá, Braga – o posicionamento do arquiteto perante uma problemática enquadrada numa circunstância específica: o retorno à obra.

Visa assim uma reflexão fundamentada sobre a influência e papel condicionador da noção do tempo numa obra arquitetónica, evidenciando a relevância da autoria na definição das estratégias de intervenção no equacionamento do novo momento/fase da obra.

KEYWORDS:

Architecture, Time, Authorship, Álvaro Siza Vieira, Eduardo Souto de Moura, Re-visitation, History, Memory, Ruins, Drawing, Methodology.

ABSTRACT

This dissertation intends to approach the revisitation of the author to his work, proposing key themes such as Time and Authorship as crucial points for analysis and study, in the course of its elaboration.

It aims to understand, having as a base the episode involving Le Corbusier and the restoration of the Villa Savoye as well as the analysis of two authors — Álvaro Siza Vieira and Eduardo Souto de Moura — along with two of their specific pieces — Conjunto Habitacional da Bouça, in Porto and Mercado do Carandá/Mercado Cultural do Carandá e Braga — the place of the architect when confronted with a problem within a specific circumstance: the return to his work.

This work presents a reflection upon the influence of *Time* as a conditioning agent in an architectural piece, as well as the importance of *authorship* in the definition of strategies for the intervention, in the planning of the new phase of the work.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho procura estudar a revisitação do autor à sua obra, considerando a relevância e a influência de temas-chave como *Tempo* e *Autoria*. Pretende-se compreender o posicionamento do arquiteto perante uma problemática enquadrada numa circunstância específica: o retorno à obra.

O objeto de estudo decorre do episódio que envolve Le Corbusier e a sua possível participação na recuperação da Villa Savoye. O reconhecido valor patrimonial da Villa Savoye e seu avançado estado de degradação, levam André Malraux, Ministro dos Assuntos Culturais, a promover a integral recuperação da obra convidando, em 1958, Le Corbusier. Contrariamente ao pretendido pelas autoridades francesas, o autor viu na deterioração da obra uma nova possibilidade para expressar as suas “renovadas” premissas arquitetónicas. Le Corbusier propõe alterações, promovendo uma nova leitura da obra no tempo, afastando-se do simples restauro, ou seja, da *musealização* da estrutura original.

Tendo por base este contexto histórico e arquitetónico particular e através de uma análise do percurso de dois autores - Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura - e de duas obras específicas – Conjunto Habitacional da Bouça, Porto, (fase original: 1975/1978; fase 2: 2000/2006) e Mercado do Carandá/Mercado Cultural do Carandá, Braga (fase original: 1980/1984; fase 2:1999/2001) – o trabalho explorará condições distintas em termos de encomenda, objetivos programáticos e fases de obra.

Não pretendendo elaborar um conjunto de soluções, este trabalho visa antes refletir sobre a influência e papel condicionador da noção do *tempo* numa obra arquitetónica e evidenciar a relevância da *autoría* na definição das estratégias de intervenção no equacionamento do novo momento/fase da obra.

No que respeita a *metodologia* adotada, este trabalho tem como ponto de partida o aprofundamento dos conceitos *tempo* e *autor* associados à problemática da revisitação de uma obra, por parte do seu autor, materializada no episódio Le Corbusier e a revisitação à Villa Savoye.

O estudo, exposição e análise deste caso denunciam o papel estruturador de dois temas-chave, *Tempo* e *Autoria*, que serão objeto de pesquisa, reflexão e estudo, procurando entender a noção do tempo e a sua sedimentação na obra arquitetónica em contraponto com a questão sobre o discurso da autoria, ou seja, a sua identificação e respetiva evolução no diálogo com o tempo.

A escolha de dois arquitectos estruturais no percurso da arquitectura portuguesa contemporânea permitirá produzir uma análise e um discurso sustentado a partir dos seus projectos, reconhecidos pelo valor que lhes é intrínseco.

Neste sentido, a presente dissertação estrutura-se em três momentos complementares que compreendem a *teorização* dos conceitos e a sua problematização, o *estudo* de dois autores e o respetivo percurso projetual e a *análise* do seu discurso e desenho decorrentes da confrontação com o Problema.

No primeiro capítulo (estruturado em três subcapítulos-chave) o estudo e investigação realizados debruçar-se-ão, num primeiro momento, sobre as conceções fundamentais de *Tempo*, disseminadas no campo do saber físico, filosófico e científico, suportadas por obras fundamentais como *Ser e Tempo* e *O conceito de Tempo*, de Martin Heidegger. A análise transporá o domínio filosófico, remetendo-se o estudo para a passagem do tempo e a sua sedimentação no campo disciplinar arquitetónico, entendendo e interpretando a relevância da História e Memória na conceção e construção de uma obra.

Num segundo momento será abordada a problemática da autoria e o conceito de autor, amplamente investigado pelo autor Michel Foucault na sua obra *O que é um autor?*, principal base de sustentação às teorias explanadas no decorrer da dissertação. No que diz respeito à Arquitetura, o estudo debruçar-se-á sobre o papel do nome de autor na arquitetura e a relevância do fenómeno autoral na consideração qualitativa de uma obra, questionando as limitações inerentes ao processo autoral.

O terceiro momento do primeiro capítulo compreende uma aproximação factual ao episódio Le Corbusier e a Villa Savoye e a sua tentativa de intervenção e o even-

tual restauro indesejado, sendo para isso essenciais o texto de José Miguel Rodrigues e Ana Sofia Pereira, intitulado *Le Corbusier y la restauracion de la Villa Savoye*, e a obra de Jacques Sbriglio, *Le Corbusier: the Villa Savoye*. Este subcapítulo introduz a linha de pensamento do seguinte.

O segundo capítulo compreende o estudo do percurso e metodologia projetual de Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, com particular enfoque no papel da Memória, História e Lugar na forma de ver a arquitectura e pensar o projeto. Procura-se entender o ponto de vista destes autores quer perante os temas, quer perante o problema, a partir de leituras de textos de referência, análise de obras construídas e escritos dos mesmos. Apoiar-se-á particularmente em obras escritas dos arquitetos e entrevistas realizadas aos mesmos durante o seu percurso profissional, procurando uma visão continuada no tempo, sendo ainda tomados como exemplo dois projectos de cada autor que ou já sofreram intervenções ou estão já num progressivo estado de degradação estrutural: formalmente, programaticamente e contextualmente distintas, abordar-se-ão a Casa de Chá e Restaurante da Boa e o Pavilhão Carlos Ramos, de autoria de Álvaro Siza e a Casa das Artes e a Casa do Cinema Manoel de Oliveira, de Eduardo Souto de Moura.

O terceiro capítulo, por sua vez, debruçar-se-á sobre os dois casos de estudo de forma aprofundada:

- Álvaro Siza e o Conjunto Habitacional da Bouça, SAAL: construção de conjunto interrompida, assim incapaz de cumprir os seus objetivos e programa. Na nova fase, manutenção do programa e dos seus objetivos.

- Eduardo Souto de Moura e o Mercado Cultural do Carandá: equipamento construído, cumprindo o seu propósito e objetivos. No entanto, com o passar dos anos, é confrontado com o abandono do seu uso e crescente degradação. Na nova fase, alteração programática e de objetivos, com reinterpretação da estrutura existente.

Compreenderá uma análise aos projetos/desenhos iniciais, em contraponto com as opções de projeto nos seus diversos momentos. Para a construção de um entendimento crítico e informado, revela-se essencial a visita às duas obras e a recolha de elementos fotográficos, podendo experimentar as qualidades formais e espaciais da obra e lidar de perto com a construção.

1.1 A SEDIMENTAÇÃO DO TEMPO

1.1 A SEDIMENTAÇÃO DO TEMPO

O que é *Tempo*? O que é *Tempo* nele mesmo?

A noção *Tempo* tem variado ao longo da História, acompanhando a evolução da filosofia e o progresso da teoria científica. Na elaboração do conceito de *Tempo* é preciso ver e entender *como* ele fundamenta e descreve a temporalidade originária, a ocupação quotidiana do tempo e a origem do conceito vulgar de *Tempo*.

No entanto, a investigação de como o *Tempo* se tornou numa função ontológica fundamental tem sido escassa: tornou-se aceitável e “evidente”, de uma forma banal e a partir de um senso comum, a sua caracterização ontológica. Assim, na procura de um esclarecimento explícito da questão sobre o sentido do ser, deve ser claro como “*a problemática central de toda a ontologia*”¹ se configura e “*lança as suas raízes no fenómeno do tempo*”².

Podemos considerar *Tempo* como uma espécie de duração ou persistência em existir: o que não existe, não possui duração. Assim como o espaço mostra um estar *junto* a outro, a nível da extensão, o tempo reflete um estar *depois* do outro na duração – *sucessão de movimentos* -, o que demonstra uma contínua extensão, desde o passado até ao futuro, através do presente. Como a extensão do *tempo* é contínua, ela não pode ser construída com instantes. A sucessão do *Tempo*, que é condicionada pelas mudanças de situações e momentos temporais, é orientada desde o passado ao futuro e é irreversível; o sentido da sua direção é fixo com base na relação entre causa e efeito.

O passado e o futuro são vistos como forças; o passado é uma força e não um fardo do qual o homem se deve desfazer rapidamente no seu avanço em direção ao futuro, como é descrito em várias metáforas: “*O passado nunca morre, nem sequer é passado*”³. O passado, que nos remete para a origem, não nos puxa para trás mas antes impulsiona o ser humano para a frente, sendo antes o futuro que nos conduz para o passado.

¹ FERRATER, José Mora, *Dicionário de Filosofia*, Lisboa: Publicações D. Quixote, pág.393.

² HEIDEGGER, Martin, *Ser e Tempo*, Petrópolis: Editora Vozes, 2002, pág.42.

³ FAULKNER, William, *Requiem for a Nun* citado por ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, Lisboa: Relógio de Água, 2001.

Da perspectiva do Homem, *Tempo* não é um contínuo, um fluxo de sucessão ininterrupta: está quebrado a meio, no ponto preciso onde o ser se ergue e está – o *instante*: “*Nele se unem os mortais dilemas que o Tempo, como ser real, sempre apresentou a todos os homens, fascinados por uma esfinge que é a sua própria sombra*”.⁴ O lugar onde o homem se encontra não é o presente, como normalmente o entendemos; é antes um hiato no *Tempo*, ao qual o seu constante combate, a sua oposição ao passado e ao futuro, concede existência. É o Homem, inserido no *Tempo*, que interrompe o seu fluxo, indiferente, em *passado*, *presente/instante* e *futuro*; é ele quem fraciona o contínuo temporal em forças que lutam entre si e agem sobre ele. Estes hiatos não ocorrem no tempo histórico ou biográfico; apenas na medida em que pensa, em que é intemporal, é que o homem, na plena realidade da sua existência concreta, habita o hiato de tempo entre o passado e o futuro. Só tem validade dentro do reino dos fenómenos mentais, da consciência humana temporal.

Assim, *Tempo*, enquanto intervalo objetivo medido pelos relógios – enquanto duração - distingue-se da duração vivida ou da consciência dele mesmo: enquanto a Antiguidade contrapunha o mundo do *devir*⁵ ao mundo da verdade em si, intemporal, a filosofia moderna procura compreender o mundo, o ser e o próprio Deus a partir da consciência humana temporal (o tempo da nossa vida, a nossa consciência real).

⁴ LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Lisboa: Gradiva, 2003, pág.34.

⁵ Devir é entendido como a mudança em si mesma, processo e passagem de um estado a outro.

1.1.1 TEMPO E AS SUAS CONCEÇÕES FUNDAMENTAIS

Podemos distinguir o conceito de Tempo em três concepções fundamentais: 1) o Tempo como ordem mensurável de movimento, centrando-se no conceito cíclico do mundo e da vida da presença humana e, na época moderna, no conceito científico de Tempo; 2) o Tempo como movimento intuído, onde se vincula o conceito da consciência ao qual o *Tempo* é associado; 3) o *Tempo* como estrutura de possibilidades e análise do conceito, campo da “filosofia existencialista”.

A apreensão determinante do tempo compreende uma medida, sendo que esta indica o “durante” e o “quando”, o “desde quando até quando”. “*O relógio é um sistema físico, em que se repete constantemente a sequência de estádios temporais, partindo-se do princípio de este sistema físico não é ele mesmo suscetível de sofrer alterações por influência do exterior*”⁶ – indica o *Tempo*. O relógio mostra uma duração igual, que se repete de forma constante, à qual sempre se pode recorrer: a repetição é cíclica e cada um dos períodos tem igual duração temporal⁷. É um sistema que mede o tempo e a duração de um determinado acontecimento comparativamente com outros períodos no relógio, determinando valores numéricos quantitativos.

Mas o que nos ensina o relógio acerca do *Tempo*? O *Tempo* é aquilo onde se dá o movimento, onde se dá a mudança: encontra-se no ente mutável e não é movimento em si. É algo passível de ser apontado e firmado pontualmente, situação que é sempre diferente de dois pontos temporais, um dos quais é anterior e o outro posterior mas que, no entanto, não distingue um *agora* pontual de outro: enquanto *agora*, é um potencial antes de um *depois* e, enquanto *depois*, o depois de um *antes*. Este *Tempo* é continuamente igual, homogêneo e, assim, mensurável.

O *Tempo* é, desta forma, um “desenrolar” em que cada um dos *antes* e *depois* se determina “a partir de um *agora*, sendo este, contudo, um qualquer”⁸.

⁶ HEIDEGGER, Martin, *O Conceito de Tempo*, Lisboa: Fim de Século, 2003, pág.27.

⁷ ZANETTE, Marcos Suel, *A Faticidade e o Tempo no pensamento do jovem Heidegger*, in *CES Revista*, vol.22, Juiz de Fora: 2008, pág.65-74.

⁸ HEIDEGGER, Martin, op. Cit., pág.29.

O relógio não determina a duração do acontecimento no fluxo temporal, mas sim uma fixação do agora, do *Instante*. A duração quantitativa é relacionada e feita através do contraponto com este *agora*: ao consultarmos o relógio, a primeira coisa que apreendemos é que são agora nove horas, há trinta minutos que tudo se passou. Daqui a três horas é meio-dia.

O que é o *agora*? O *agora* está à minha disposição? O *agora* sou eu? São os outros, cada um? O tempo, então, seria eu mesma, e cada qual seria o tempo. E nós, no nosso estar uns com os outros, seríamos o tempo... nenhum de nós e cada um.

1) Tempo, duração e movimento

*“O tempo é aquilo em que se desenrolam os acontecimentos: isto já fora visto por Aristóteles a propósito do modo de ser fundamental do ser natural – a mudança, o mudar de lugar, o movimento contínuo.”*⁹

Desde a Antiguidade que a concepção de Tempo mais difundida compreende-o como ordem mensurável do movimento. Era tido como absoluto, quadro invariável e fixo do movimento, circular e cíclico.¹⁰

Platão considerava a ideia da passagem do *Tempo* como manifestação de uma presença que se mantém, reconhecendo *“a imagem móvel da eternidade”*¹¹ e reproduzindo no movimento – nos ciclos planetários, sazonais... - a imutabilidade do ser eterno. Associado ao movimento e à mudança, o Tempo não existe para a eternidade e para as situações e entes que a comportam. As coisas duradouras possuem um tempo próprio, cujo tempo ou duração, é apreendida pelos referenciais do sol e da lua. Existe no entanto um *Tempo* comum, que subjuga todos os outros e permite reduzi-los a uma mensuração equidistante: o *Tempo* divisível, numerável, que surgiu com o mundo e com ele pereceria.

Aristóteles defendia o *Tempo* como *“ (...) a medida do movimento segundo o antes e o depois (...) ”*¹²; considerava principalmente o tempo físico, entendendo-o como uma sucessão no movimento, analisando-o sem a duplicação da realidade. Observou, inicialmente, que o tempo foi e não é mais, e que vai ser mas ainda não é: *“Os conceitos de tempo e movimento estão vinculados entre si tão estreitamente que são interdefiníveis: medimos o tempo pelo movimento, mas também o movimento pelo*

⁹ HEIDEGGER, Martin, op. Cit., pág.27.

¹⁰ HILTON, Japiassú e MARCONDES, Danilo, *Dicionário Básico de Filosofia*, Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2001.

¹¹ FERRATER, José Mora, *Dicionário de Filosofia*, op. Cit., pág.390.

¹² Ibidem.

tempo.”¹³.

Teorizava que o tempo e o movimento se apreendem em conjunto, bastando um movimento no pensamento para que o homem capture em si mesmo a noção de passagem de um momento para outro: contém, no seu conceito de sucessão temporal, princípios como *agora*, *antes* e *depois*, fundamentais à definição do tempo como “*número ou medida do movimento*”¹⁴. Não há tempo sem movimento e, no entanto, o tempo não é movimento mas algo do movimento: conhece-se *tempo* quando se determina o movimento, utilizando, nessa determinação, o anterior e o posterior.

Esta expressão concentra em si as bases da concepção mensurável do *Tempo*, *intervalo do movimento cósmico*, que não passa de ritmo e ordem. Na Idade Média, o filósofo Bernardino Telésio, contrariando as teorias aristotélicas, resumiu o Tempo à duração e ao intervalo do movimento.

O filósofo inglês Thomas Hobbes considerou o conceito como uma imagem do movimento, na medida em que imaginamos no movimento o *antes* e o *depois*, ou seja, construímos na nossa imaginação o conceito de sucessão e da relativização temporal. No entanto, alguns teóricos criticaram a ligação aristotélica à ideia de movimento, defendendo que *Tempo* está ligado a qualquer espécie de ordem constante e repetível. George Berkeley, filósofo irlandês do séc. XVIII, substituiu a ordem mensurável do movimento pela ordem das ideias, a ordem do movimento externo pela ordem do movimento interno: “*Se eu tentar construir uma simples ideia do tempo, abstraindo-me da sucessão de ideias de meu espírito, que flui uniformemente e é compartilhada por todos os seres, estarei perdido e embaraçado por dificuldades inexplicáveis.*”¹⁵.

A distinção entre tempo absoluto e tempo relativo, pensada na mecânica de Newton, - considerando o primeiro como matemático e o segundo como medida sensível - confronta a uniformidade da duração absoluta com a uniformidade do movimento, que é tomado como medida de Tempo¹⁶: “*O tempo absoluto, verdadeiro e matemático, por si mesmo e pela sua própria natureza, (...) chamamos-lhe duração. O tempo relativo, aparente e comum é uma medida sensível e exterior da duração por meio do movimento (...)*”¹⁷, ou seja, o movimento uniforme é a medida do movimento não uniforme, definindo assim o *Tempo* como uma *ordem de sucessões*.

¹³ Ibidem.

¹⁴ FERRATER, José Mora, *Diccionario de Filosofia*, vol. 4, Barcelona: Alianza Editorial, 1984, pág.3242.

¹⁵ FERRATER, José Mora, *Diccionario de Filosofia*, vol. 1, Barcelona: Alianza Editorial, 1984, pág.325.

¹⁶ FERREIRA, Fernando César, *Diálogos sobre o tempo - Arte e Ciência, Educação*, Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2004, policopiado.

¹⁷ FERRATER, José Mora, *Diccionario de Filosofia*, op. Cit., pág.391.

É esta a concepção que Kant se referia ao defender a idealidade transcendental do Tempo, ao lado da sua realidade empírica¹⁸. Foi o primeiro e único que avançou em direção à dimensão da temporalidade, do ser em geral, dedicando-se à exploração ontológica das características do *Tempo* no existir humano.

A principal contribuição do filósofo centra-se na análise dos princípios da *série temporal segundo a lei da causalidade*, ao reduzir a ordem de sucessão a ordem causal, afirmando que uma coisa só pode conquistar o seu lugar no *Tempo* com a condição que no estado precedente se pressuponha outra coisa à qual esta sempre deva seguir-se, ou seja, segundo uma regra. A série temporal não pode alterar-se ou manipular-se porque “*uma vez posto o estado precedente, o acontecimento deve seguir-se infalível e necessariamente*”, assim, “*é lei necessária à nossa sensibilidade e, consequentemente, condição formal, de todas as percepções, que o tempo precedente determine necessariamente o seguinte*”¹⁹, permitindo a distinção entre Tempo real e imaginação. Negou a condição de conceito empírico derivado da experiência: *Tempo* teria de ser, assim, uma representação numérica subjacente às nossas intuições.

A investigação na Física sobre princípios fundamentais da maneira de conceber e definir – medição da natureza num sistema de nexos espaço-temporais - despertou na atualidade o interesse em saber o que é o *Tempo*, desenvolvendo teses, baseadas na teoria da relatividade de Einstein, tais como *o espaço não é nada em si mesmo e não há espaço absoluto, só existindo pelos corpos e energias que nele estão contidos*: o tempo não é nada, só existe como consequência dos acontecimentos que nele se desenrolam, não existindo tempo absoluto nem absoluta simultaneidade. Ao afirmar a relatividade da medida temporal, Einstein não inovou o conceito tradicional de tempo como ordem de sucessão, mas antes negou que esta fosse única e absoluta, ideia análoga à tese kantiana da causalidade do *Tempo*: o *Tempo* é a ordem das cadeias causais. A ordem do *Tempo*, a ordem do *antes* e do *depois*, é redutível à ordem causal²⁰.

Contrariamente à relevância desta redução, na concetualização filosófica do *Tempo*, as discussões sobre a subjetividade ou objetividade deste, temáticas a que muitos estudiosos se dedicaram, tornam-se menos importantes. Aristóteles sustentou estas discussões defendendo que se por um lado o tempo, como medida, não pode existir sem a *alma*, pois só ela pode medir, por outro o movimento ao qual a medida se refere não depende da alma.

¹⁸ KOCH, Anton Friedrich, *Espaço e Tempo em Kant e Hegel* in *Revista Eletrônica Estudos Hegelianos*, Ano 6, nº11, Dezembro 2009, pág.57-73.

¹⁹ FERRATER, José Mora, *Diccionario de Filosofia*, vol. 3, Barcelona: Alianza Editorial, 1984, pág.1841.

²⁰ Conceito consultado em <http://hyperlexikon.hyperlogos.info/modules/lexico/print.php?entryID=583>.

2)Tempo e a consciência

A concepção fundamental do tempo como intuição do movimento ou *devir intuído*, não identifica o *Tempo* com a consciência, mas sim com algum aspeto parcial ou abstrato da consciência.

Georg Hegel, no seguimento desta teoria, defende que “*o tempo é o princípio (...) da autoconsciência pura, (...) na sua completa exterioridade e abstração*”²¹. É também o primeiro a identificar o conceito do tempo: o tempo humano ou histórico, que visa estruturar no presente um projeto de futuro e que se desenvolve não só através da invenção criativa, mas também com o saber do passado e a ciência adquirida no passado. A concretização desse *tempo humano* comporta a recusa do espaço, da matéria, da natureza, pois o tempo nega ou aniquila o mundo natural, remetendo-o para o passado.

A presença ou a existência do tempo coincide, assim, com a presença do homem: “*O temporal é manifestação da ideia*”²², imanente ao mundo e à História. O *Tempo* é o próprio espírito humano, coletivo, a humanidade na sua totalidade – a História Universal. Esta, enquanto temporalidade humana, compreende três momentos - a identidade e a natureza; a negatividade e a ação do Homem; a síntese e a História – a partir da sua estrutura dialética funda-se a existência humana, que vive em função do futuro, cuja realização implica a negação da natureza e da própria natureza do homem²³. Para Hegel o “*tempo é só o Espírito, na medida em que se desprende, pois em si mesmo é intemporal (...)*”²⁴.

Contudo, a redução do conceito a *consciência* é uma teorização anterior, atribuída e difundida por Sto. Agostinho: “*Mas como diminui ou se extingue o futuro que ainda não existe ou como cresce o passado que já não existe, senão porque no espírito, que faz isso, há três operações: a expectativa, a atenção e a memória? Desta forma, aquilo que é objeto da expectativa passa através daquilo que é objecto da atenção, para aquilo que é objecto da memória. Por conseguinte, quem nega que as coisas futuras ainda não existem? E, todavia, ainda existe no espírito a memória das coisas passadas. E quem nega que o tempo presente não tem extensão, porque passa num instante? E, todavia, perdura a atenção através da qual tende a estar ausente*

²¹ FERRATER, José Mora, *Diccionario de Filosofia*, vol. 2, Barcelona: Alianza Editorial, 1984, pág.1453.

²² FERRATER, José Mora, *Diccionario de Filosofia*, op. Cit., pág.392.

²³ HILTON, Japiassú e MARCONDES, Danilo, op. Cit.

²⁴ Ibidem, pág.392.

aquilo que estará presente. Portanto, não é longo o tempo futuro, porque não existe, mas um futuro longo é uma longa espera do futuro, nem é longo o tempo passado, porque não existe, mas um passado longo é uma longa memória do passado".²⁵ Acrescentou ainda, formulando a questão do Tempo – *Quid est ergo tempus* - que "Se ninguém mo pergunta, sei o que é; mas se quero explica-lo a quem mo pergunta, não sei (...)"²⁶.

Identificou o *Tempo* com a própria vida da alma, que se estende para o passado ou para o futuro, não reconhecendo a existência de três *Tempo* – *passado*, *presente* e *futuro* - mas antes três presentes – o *presente do passado*, o *presente do presente* e o *presente do futuro*. O presente, se o fosse sempre, não seria Tempo mas antes *eternidade*; assim para se tornar *Tempo*, o presente deverá obrigatoriamente *passar*, de forma a adquirir a condição *passado*. O presente compreende um ponto indivisível do *Tempo*, conduzido do passado ao futuro tão instantaneamente que não tem nenhuma extensão ou duração²⁷. Assim, o tempo não é um agora; "*não há presente, não há já passado e não há ainda futuro (...) a alma é a verdadeira medida do tempo. O passado é o que se recorda; o futuro o que se espera; o presente, aquilo a que se está atento*" *passado, futuro e presente aparecem como memória, espera e atenção*."²⁸

À medida que o movimento se desenvolve, a memória expande-se com tudo o que é perdido pela percepção (*atenção*), até ao momento em que a expectativa (*espera*) chega ao final, estando a ação concluída e tendo passado a *memória*; no entanto, a memória em relação ao que se disse ou fez, é expectativa quanto ao que se vai dizer ou fazer.

Na filosofia moderna, Henri-Louis Bergson reavivou essa concepção, confrontando-a com o conceito científico de *Tempo* e distinguindo este, que considera "*duração real*"²⁹, do tempo matemático que, na sua forma de ver, é *espacializado* e não tempo propriamente: resulta numa "*metafísica temporalista na qual se estabelece uma distinção entre tempo verdadeiro e tempo falsificado*"³⁰. Assim, as características que a consciência lhe atribui não poderão ser aplicáveis. Para a ciência, o Tempo pode ser representado por uma linha, "*imóvel, enquanto o Tempo é mobilidade. A linha já está feita, ao passo que o tempo é aquilo que se faz, alias, é aquilo graças a que todas*

²⁵ SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, pág.597.

²⁶ Ibidem, pág.567.

²⁷ "(...) esse único ponto, que se pode chamar de presente, é arrastado tão rapidamente do futuro ao passado, que não tem nenhuma extensão de duração; pois, se tivesse alguma extensão, dividir-se-ia em passado e futuro, mas o presente é sem extensão (...)", SANTO AGOSTINHO, op. Cit., pág.599.

²⁸ FERRATER, José Mora, *Dicionário de Filosofia*, vol. 4, op. Cit., pág.391.

²⁹ Ibidem, pág.393.

³⁰ Ibidem, pág.393.

as coisas se fazem”³¹.

Considera ainda que o *Tempo*, como duração, compreende duas características fundamentais: a novidade absoluta a cada instante, no seguimento do que se considera um processo contínuo de criação; e a preservação integral de todo o passado, à semelhança de uma bola de neve, que continua a crescer em direção ao futuro. O ser do homem comporta em si uma fluidez da vida interior - *continuidade, passagem, e transição* –, apercebendo-se, através dela, da presença do tempo real.

Esta fluidez é intrinsecamente memória e história, sem as quais não seria possível conceber uma realidade durável, não se apreendendo noção alguma de tempo: a sucessão do *antes* e *depois* compreende uma ponte de ligação, “*Sem uma memória elementar que ligue os dois instantes um ao outro, haverá apenas um ou outro, um instante único, e não antes e depois, não haverá sucessão, não haverá tempo*”³².

Em conformidade com esta tese, Edmund Husserl desenvolve o conceito de *tempo fenomenológico*, considerando que “ (...) *la propiedad esencial que expresa la temporalidade para las vivencias no designa sólo “algo perteneciente en general a cada vivencia particular, sino una forma necesaria de unión de las vivencias con las vivencias.*”³³. O tempo admitido pelo autor não pertence ao mundo da experiência mas antes à consciência, enquanto *tempo imanente*.

Explorando aquilo a que chama *consciência transcendental do tempo*, a partir da análise da sua constituição fundamental, procura inteirar-se das condições do tempo. Considera, assim, que a corrente de vivências não começa nem acaba; antes toda a experiência se encontra inserida num contínuo, infinito, de vivências: à semelhança da duração bergsoniana, tudo é conservado numa espécie de eterno presente.

3) A visão de Heidegger: a temporalidade da presença humana

O conceito de *Tempo* como estrutura da possibilidade surge na obra de Martin Heidegger *Ser e Tempo*, de 1927: emerge como uma interpretação da temporalização do ser humano, afirmando-se a concretização do conceito *Tempo* a partir do *Ser*. Esta conceção prioriza o futuro na interpretação do tempo, ao contrário das duas teorias anteriores cujo ponto central seria o presente: o *Tempo* como *ordem do movimento* é uma *totalidade do presente*, e a segunda conceção de *Tempo*, como *devir intuído*, pressupõe

³¹ BARTHES, Roland, *La pensée et le mouvant*, Paris: Les Presses universitaires de France, 1969, pág.10.

³² FERRATER, José Mora, *Diccionario de Filosofia*, vol. 1, op. Cit., pág.319.

³³ FERRATER, José Mora, *Diccionario de Filosofia*, vol. 4, op. Cit., 1984, pág.3248.

um instante presente³⁴. Heidegger considera antes o *Tempo* como possibilidade e projeção, sustentando uma concepção existencial deste e da historicidade do Homem: procede à análise existencial do *Dasein*³⁵ ou ser-aí, revelando os seus elementos estruturais e demonstrando a sua estrutura projetiva.

Heidegger apresenta dois aspetos fundamentais em relação ao tempo: defende uma investigação ontológica a partir da qual se deve mostrar em que sentido a compreensão vulgar que temos do *Tempo* é, só por si, evidente; esta investigação deve também esclarecer em que sentido o fenómeno do tempo está enraizado na questão do ser. Considera *Tempo* como um tema ontologicamente basilar, relacionado diretamente com a problemática pelo sentido do ser.

Elabora um “novo” conceito de *Tempo* enquanto “*temporalidade da presença humana*”³⁶, sendo que esta apenas se considera temporal porque se temporaliza. Verificamos diariamente que o tempo passa, vestígio e anúncio que nos permite investigar o tempo, e que nos é fundamental, à presença humana.

Para Heidegger, o *Tempo* é originariamente o futuro ou o *porvir* (*Zukunft*). Quando o *Tempo* é originário e próprio da existência, é o “*porvir do ente para si mesmo na manutenção da possibilidade característica como tal. Porvir não significa um agora, que, ainda não se tendo tornado atual, algum dia o será, mas o advento em que o ser-aí vem a si em seu poder-ser mais próprio. É a antecipação que torna o ser-aí propriamente porvindouro, de sorte que a própria antecipação só é possível porque o ser-aí, enquanto ente, sempre já vem a si*”³⁷. O passado é então condicionado pelo porvir, pois, “*assim como são possibilidades autênticas aquelas que já foram, também já foram as possibilidades às quais o homem pode autenticamente retornar e de que ainda pode apropriar-se*”³⁸.

A análise de Heidegger contém uma componente metafísica: considera o *Tempo* um círculo, a partir do qual encontramos, no passado que passou, a promessa e a perspetiva para o futuro. É neste sentido que o filósofo fala de *tempo autêntico* ou finito, momento em que o ser-aí projeta a sua própria possibilidade privilegiada, enquanto considera o *tempo inautêntico* o momento da existência banal ou tempo público, uma linha aberta e sequência infinita de instantes marcada pelo desconhecimento parcial

³⁴ Revista Trama - Volume 2- Número 3 - 1º Semestre de 2006 - pág.140

³⁵ *Dasein* é um dos conceitos principais na filosofia existencialista de Heidegger, que considera o Homem como um ente imediatamente existente no mundo.

³⁶ KIRCHNER, Renato, *A Temporalidade da Presença - A Elaboração Heideggeriana do conceito de Tempo*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, Capítulo I.

³⁷ HEIDEGGER, Martin, *Ser e Tempo*, Petrópolis: Editora Vozes, 2002, pág.65.

³⁸ Ibidem, pág.65.

da natureza do *Tempo*. Entende que ambos são o acontecer do que a possibilidade apresenta ao homem, portanto “*são um apresentar-se, a partir do futuro, daquilo que já foi no passado*”.³⁹

Na sua obra *Ser e Tempo*, Heidegger estuda o conceito sob um novo olhar: o Tempo já não é integrado numa estrutura necessária como a ordem causal, mas antes na estrutura da possibilidade⁴⁰. Expressa aqui a transformação a que o conceito foi submetido com a Teoria da Relatividade de Einstein: dois eventos são simultâneos segundo um certo sistema de referência, mas podem não ser simultâneos segundo um outro, concluindo-se assim que o tempo não é uma ordem necessária, mas a possibilidade de várias.

A primazia do futuro, além de constituir uma alternativa ao primado do presente na interpretação do *Tempo*, permite não reduzir o entendimento de outras determinações do tempo, apreendendo-as na sua natureza específica: o futuro como futuro (e não como presente do futuro) e o passado como passado. O passado é entendido como ponto de partida das possibilidades e o futuro como possibilidade de conservação ou mudança do passado, em limites e aproximações determináveis⁴¹.

Por que razão há tempo? O que permite a temporalização do tempo, do futuro, em primeiro lugar? A antecipação e capacidade projetiva características do Dasein permitem-lhe aceder ao seu ser-próprio. O futuro concretiza assim o passado que, por sua vez, não existiria sem a possibilidade de futuro. O homem deixou a sua infância para trás, mas no entanto ainda a traz dentro de si: o passado é ainda presente.

Mas o que é o presente?

“*O passado-presente surge do futuro, de tal modo que o futuro-passado dá nascimento ao presente. Chamamos temporalidade à unidade desse fenómeno assim estruturado, como futuro-passado-presente. É apenas enquanto determinado como temporalidade que o Dasein pode realizar seu ser total autêntico (...) A temporalidade revela-se como o sentido da preocupação autêntica*”⁴². O presente é a presentificação⁴³, tornando o Dasein no ente presente ao temporalizar-se: o tempo é o próprio ser que é, em si mesmo, temporalidade e temporalização, e não uma realidade

³⁹ HEIDEGGER, Martin, *El Ser y el Tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1951, pág.458.

⁴⁰ ZUBEN, Paulo Ferraz, *Planos Sonoros: a experiência da simultaneidade na música do século XX*, Tese de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, 2009, pág.9.

⁴¹ LIMA, Maria de Fátima Gonçalves, *A Poesia de Carlos Fernando Magalhães* in Revista Trama, volume 2, n°3, 2006, pág.141.

⁴² HEIDEGGER, Martin, *El Ser y el Tiempo*, op. Cit.

⁴³ Ato pelo qual um objeto se torna presente sob a forma de imagem.

objetiva⁴⁴.

Heidegger faz a conexão entre a temporalidade primordial e a historicidade – *Geschichtlichkeit* - do Dasein, atribuindo-lhe a fundamentação da “*história como saber*” – *Historie*. Sustenta-se nas concepções vulgares da história, mantendo a temporalidade originária como orientação fenomenológica, e centrando-se na *realidade histórica*. Esta é entendida como passado, algo que já aconteceu e que pode ou não influenciar eficazmente o presente: “*Pasado quiere decir aquí por lo pronto: ya no “ante los ojos”(...) no se puede escapar a la historia (...) Como quiera que sea, lo histórico en el sentido de lo pasado se comprende en una relación de acción positiva o privativa sobre el “presente” en el sentido de lo real “ahora” y “hoy” (...)*”⁴⁵, encontrando-se materializada, na realidade histórica, a historicidade do Dasein, elaboração mais concreta da temporalidade.

⁴⁴ Conceito consultado em <http://filosofia.hyperlogos.info/modules/articles/article.php?id=93>.

⁴⁵ HEIDEGGER, Martin, *El Ser y el Tiempo*, op. cit., pág.408-409.

1.1.2 TEMPO E ARQUITETURA

*“As an Architect you design for the present with an awareness of the past for a future which is essentially unknown”*⁴⁶

O conhecimento do passado opera a nível intelectual e espiritual, mediando a relação entre a consciência e o conhecimento histórico, comportando parâmetros como o *imaginário*, ou Historicidade; a *memória significativa* e o significado da História para o coletivo humano; e a *moralização* do saber histórico, que advém da direta relação do imaginário com o conhecimento do passado: *“A consciência do passado é constitutiva da existência histórica. O homem tem realmente um passado a que ele tem consciência, pois só esta consciência introduz a possibilidade do diálogo e da escolha. Caso contrário, os indivíduos e as sociedades trariam consigo um passado que eles ignoram, que eles se submetem passivamente... Então eles não teriam consciência do que eles são e do que foram, eles não compreenderiam a dimensão da própria história”*⁴⁷.

*“Fazer arquitetura requer tempo. Ter o tempo necessário para projetar, para metabolizar o projeto, é um problema muito complexo e muito moderno. (...) Fazemos hoje uma arquitetura muito complexa, que requer muito tempo; existem problemas técnicos, devemos coordenar as várias fases. Mas o tempo é o meio com o qual se faz arquitetura. Só graças ao tempo pode o projeto assumir uma personalidade própria.”*⁴⁸

A cidade está construída a partir da História: compreende um núcleo de memórias sedimentadas ao longo de várias gerações, evoluindo através do testemunho destas, repleto de significado e *permanência*⁴⁹.

A importância da cidade é um processo de duração, através do qual *habitar Tempo*, contínuo ou fragmentado, inscreve, no âmbito da realidade, sinais e imagens geradoras e referenciadoras de *memória coletiva* ou *individual*, compreendendo a

⁴⁶ FOSTER, Norman, TED talks, conferência proferida em Munique em 2007, arquivo audiovisual da autora.

⁴⁷ AARON, Raymond, *Dimensions de la conscience historique*, Paris: Plon, 1964, pág.5.

⁴⁸ TÁVORA, Fernando, *Pensieri sull architettura*, in *Casabella* n°678, Milão: Electa, 1999, pág.16.

⁴⁹ A Permanência reflete o olhar consciente de sucessivas gerações sobre o papel do tempo numa comunidade e relevância da memória e singularidade de determinados espaços, edifícios e cidades.

linguagem da memória como linguagem arquitetónica⁵⁰. É neste sentido que o *Tempo* atua na Arquitetura, como gerador de História e processo de acumulação de memórias, mas também com um sentido moderno, no tempo de realização do projeto e obra, da concretização tecnológica e expressão de um tempo particular em formas e espaços, pois a História compreende um campo operacional onde o ser humano se confronta com a sua própria existência⁵¹.

Através da Arquitetura torna-se possível fazer perdurar o testemunho físico e perene da História: transporta saber e ciência e assume-se como uma ponte de ligação entre passado, presente e futuro, intervindo através de um processo de continuidade, e não de rotura, na ligação entre espaço e *Tempo*: “*The double meaning of italian word Tempo, which signifies both atmosphere and chronology, is a principle that presides over every construction*”⁵². Apenas com o conhecimento do passado conseguimos perceber as permanências e as transformações da cidade resultantes da sua constante alteração face à passagem do *Tempo*: “*...o mundo inteiro e a memória inteira do mundo continuamente desenham a cidade*”⁵³.

A descontextualização da cidade transforma-a numa entidade incapaz de responder às necessidades do ser humano coletivo: a criação de fissuras no processo de sedimentação civilizacional cria um hiato no contínuo do *Tempo*, anulando memória e identidade e arriscando a continuidade de conhecimentos, técnicas, materiais e estratégias: “*(...) neste momento as obras que estou a fazer são um inventário de materiais, de formas, de estratégias para permitir a sobrevivência. Porque o que se discute hoje é a própria sobrevivência da disciplina, da Arquitetura*”⁵⁴.

A arquitetura surge como representação física do contexto temporal e cultural, legado de experiências e estratégias, em que a obra foi concretizada, ligada à evolução da memória coletiva e adquirindo novos significados ao longo do *Tempo*.

Este, entendido como a passagem do presente ao passado, assoma-se crucial na educação do arquiteto: “*el proyecto de arquitectura define el tiempo tanto como el espacio aunque no tenga conciencia de ello.*”⁵⁵. O conhecimento e entendimento do seu

⁵⁰ HEIDEGGER, Martin, *Construir; Habitar; Pensar* in *Ensaio e Conferências*, Márcia Sá Cavalcante Schuback (trad.), Petrópolis: Vozes, 2002.

⁵¹ ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, São Paulo: Forense Universitária, 1995.

⁵² ROSSI, Aldo, *A scientific Biography*, Cambridge: Oppositions Books, 1992, pág.1.

⁵³ VIEIRA, Álvaro Siza, *Quinta da Malagueira* in *As Cidades de Álvaro Siza*, Lisboa, Figueirinhas, 2001, pág.42.

⁵⁴ MOURA, Eduardo Souto de, *Ambição à obra anónima*, in TRIGUEIROS, Luiz, Eduardo Souto de Moura, Lisboa : Blau, 1996, pág.32.

⁵⁵ VALOR, Jaume, *Espacio, Tiempo, Arquitectura... y Muerte* in DPA 18, Barcelona: Edicions UPC, 2002.

papel estruturante na formação da História, da Arquitetura e do Lugar, surge como peça fulcral para poder intervir no presente, com continuidade no futuro: *“Quando alguém não começa pelo início, terá, mais tarde ou mais cedo, de regressar ao princípio e recomeçar”*⁵⁶.

A estruturação da Arquitetura do presente deverá basear-se nos fragmentos do passado, transformando-os e atualizando-os para a arquitetura contemporânea, contribuindo para um legado de conhecimento essencial à evolução: *“Si no introduces el tiempo no puedes trabajar para el futuro ni puedes conocer lo que pasó.”*⁵⁷.

No entanto, e ainda segundo Fernando Távora, que reconheceu os valores do património e da cultura do passado, *“O Passado é uma prisão de que poucos sabem livrar-se aiosamente e produtivamente: vale muito, mas é necessário olhá-lo não em si próprio mas em função de nós próprios (...) estudem os modos como os materiais se empregaram e satisfizeram as necessidades do momento”*⁵⁸.

O conhecimento do passado deverá ser absorvido e apreendido pelo arquiteto de forma criteriosa, servindo-se desse saber como uma ferramenta apurada e aperfeiçoada, extraindo dela o que de melhor tem, e posta em prática, adaptada à realidade contemporânea: *“ (...) há que defender, teimosamente, a todo o custo, os valores do passado mas há que defendê-los com uma atitude construtiva, quer reconhecendo a necessidade que deles temos e aceitando a sua actualização, quer fazendo-os acompanhar de obras contemporâneas”*⁵⁹; o *Tempo* torna-se num instrumento de trabalho que reconhece diferentes modos de interpretação e desenvolvimento do projeto e da obra: *“O sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença”*⁶⁰.

Edifícios que contêm *Tempo* na sua conceção e construção, capazes de resistir ao processo de deterioração, apelam à permanência; são concebidos para o contínuo do Tempo e não para o homem do presente: *“A permanência da arquitetura não é apenas uma consequência da sua materialidade”*⁶¹.

⁵⁶ MOURA, Eduardo Souto de, *Casas* in Eduardo Souto de Moura, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.93.

⁵⁷ TÁVORA, Fernando, *“Nulla dies sine linea – Fragmentos de una conversacion con Fernando Távora”* in DPA 14, Barcelona: Edicions UPC, 1998, pág.12.

⁵⁸ TÁVORA, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*, Cadernos de Arquitectura, Série I, Lisboa, 1947, pág.11.

⁵⁹ TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto: FAUP Publicações, 2006, pág.58.

⁶⁰ ELIOT, T. S., *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa: Guimarães editores, 1997, pág.22.

⁶¹ ADRIÃO, José e CARVALHO, Ricardo, *Jornal dos Arquitectos* nº229, Dezembro, Lisboa: Caleidoscópio, 2007, pág.2.

A obra enraíza-se progressivamente no lugar onde está inserida, estruturando sinapses e conexões físicas, e desenvolvendo características que permanecem no *Tempo*: “*Gosto de fazer edifícios que fiquem a fazer parte do nosso tempo e das nossas vidas. Pretendo fazer edifícios onde se sinta o tempo passar e onde haja naturalidade, já que essa é uma qualidade que me parece importante na arquitectura.*”⁶²

Tempo, no entanto, tem também um papel central no processo de *degradação* da Arquitetura: embora, em muitos casos, muito longo, todos os edifícios encerram em si um ciclo de vida. O *Tempo* consome e desgasta a obra, relacionando-se com o mundo envolvente, “*deixa de ser Arquitetura e passa a ser natureza*”⁶³.

⁶² ZUMTHOR, Peter, *Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho* in *Jornal dos Arquitectos* nº229, Dezembro, Lisboa: Caleidoscópio, 2007, pág.42.

⁶³ MOURA, Eduardo Souto de, *A ambição à Obra anónima* in *Eduardo Souto de Moura*, Lisboa: Blau, 1994, pág.28.

1.2 O DISCURSO DA AUTORIA

1.2.1 CONCEITO DE AUTOR

Segundo Michel Foucault⁶⁴, o autor enquanto função originária e variável do discurso, é reconhecido quando se observam certos parâmetros, nomeadamente por quatro características diferentes: relacionamento do autor com a ideia de propriedade ou apropriação da obra/corpo de obra produzida, podendo surgir historicamente datada – não surge da mesma forma em todas as civilizações e épocas; a segunda é que a função autor não é exercida de forma constante sobre todos os escritos/obras produzidas (trabalhos anónimos); a autoria não surge de forma espontânea mas antes é o resultado de um processo, série de operações complexas e específicas, e corpo de trabalho ao qual é atribuído um estatuto de *poder criador*; pluralidade de eus, dispersão do autor – não ligado a um indivíduo real mas a uma personificação, posições-sujeito ocupadas por diferentes indivíduos. Considera como autoria o corpo de trabalho do mesmo autor, pressupondo a produção de muitos textos/obras, fonte de unidade estilística, marcadamente consistente e unitário que surge no panorama crítico, conceptual e teórico e que ganha expressão a partir do “ (...) *momento* (em que) *se começou a contar a vida dos autores de preferência à dos heróis* (...) ”.⁶⁵

Assim, “*O que é um nome de autor? E como funciona?*”⁶⁶. Não é um nome próprio exatamente como os outros, comportando implicações e associações próprias e compreendendo um entendimento subjetivo e subjacente. Surge como uma referência e não possui uma significação pura e simplesmente: o nome próprio, remetido para o universo da designação, encontra-se num pólo extremo da designação própria do nome de autor, categorização e descrição de um universo autoral. Não se resume apenas a um elemento do discurso e obra - o seu papel e mais abrangente.

No entanto Foucault questiona a pertinência e importância dos textos e obras produzidos na sua totalidade⁶⁷. O que delimita a qualidade da produção de um autor e o que dignifica o produto, tornando-o parte da obra e corpo autoral?

⁶⁴ FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, Lisboa: Passagens, 2012.

⁶⁵ Ibidem, pág.34.

⁶⁶ Ibidem, pág.42.

⁶⁷ “ (...) *será que tudo o que* (um autor) *escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si, faz parte da sua obra?* ”, Ibidem, pág.38.

Desta forma, “*Apercebemo-nos da crescente quantidade de questões que se põe a propósito da noção de obra. De tal forma que não basta afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor; e estudemos a obra em si mesma. A palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor.*”⁶⁸.

A autoria comporta assim uma grande componente seletiva e qualitativa, em grande parte impulsionada pela crítica e pelos media. Quem define e cria um autor? Que parâmetros delimitam a sua função e existência?

Manifesta-se, a autoria, desde logo na seleção das obras, no papel que a crítica desempenha na divulgação e protagonismo com que dota os arquitetos que elege, nas biografias ou entrevistas. A autoria é exacerbada pela crítica e por mecanismos mediáticos, produzindo um fenómeno cultural de *autorismo*⁶⁹.

Já Roland Barthes contrapõe a conceção tradicional romântica do autor como veículo da criatividade pura, suportada pela tradição modernista de tabula-rasa, ao conceito de *scriptor*, conciliador entre *obra* e *memória*, recetáculo de circunstâncias presentes e passadas e de estímulos assimilados perante uma determinada realidade. Considera que é reservado ao leitor o direito a uma interpretação própria de acordo com a sua leitura particular; para “*devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor*”⁷⁰. Isto traduz-se numa desconstrução da visão original do autor e multiplicação das interpretações, anulando o papel autoral como personagem central, teorização próxima da conceção de repúdio do mito do autor como progenitor divino, central do modernismo: “*(...) é a linguagem que fala, não o autor.*”⁷¹. À semelhança de Foucault, alerta para os perigos de uma interpretação demasiado influenciada pelo *nome de autor*, podendo afetar o valor e leitura da obra e o consequente posicionamento desta no panorama histórico e cultural.

⁶⁸ Ibidem, pág.39.

⁶⁹ Culto do Autor associado ao culto da personalidade.

⁷⁰ BARTHES, Roland, A morte do autor, 1968, in O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pág.70.

⁷¹ Ibidem.

1.2.2 AUTORIA E ARQUITETURA

Crucial para o entendimento da arquitetura contemporânea mas muitas vezes suprimida, o discurso da autoria compreende a forma como o arquiteto se relaciona e atua sobre o edificado: como construímos, porque construímos e como é que um edifício afeta a comunidade.

Normalmente assumimos que a arquitetura de um edifício surge com o desenho/projeto do arquiteto original. A arquitetura e edifícios emergem em si mesmas através de atos de trabalho criativo. A relação entre ambos é complexa, podendo a arquitetura emergir a partir de um edifício num dado momento, até décadas separado da construção do edifício: a Arquitetura é mais do que uma simples construção, é também discurso.

Uma obra de arquitetura que cumpra o seu propósito de forma plena, estabelecendo-se, por direito próprio, na realidade e integrando-se na História dos homens é reconhecida e valorizada por si mesma, desassociando-se da questão *autor*. O papel autoral manifesta-se de forma fulcral quando relacionado com o processo criativo, na conceção do projeto, mas relativiza-se posto em paralelo com a construção de uma obra numa conceção mais alargada no espaço e no *Tempo*.

O arquiteto procura pensar e interpretar a natureza da linguagem, técnicas e materiais, transpondo a noção clássica de “*estilo*”⁷². Mas como se pode ler a autoria na obra de um arquiteto? A autoria do arquiteto compreende a capacidade de trabalhar a exploração e emancipação de uma linguagem, reinterpretando o exercício de projeto.

Reconhece-se uma narrativa, uma linguagem visual comum, constante, que se refletem numa unidade reconhecível a partir de uma sistematização do processo mas também, no extremo oposto, reconhece-se a exploração da ausência do cânone, linguagens ou códigos instituídos.

A predominância de certas características permite a identificação de uma linguagem

⁷² Por estilo compreende-se um grupo de características mais ou menos constantes e definidas que permitem a categorização do produto, ligando-o a um autor, local, contexto histórico ou movimento artístico, relacionando-o com a sua origem.

e método identificáveis e atribuíveis a um autor: o percurso interno liga e relaciona reciprocamente todas as obras de um autor, recusando um conceito generalista de estilo e salientando a individualidade de cada obra.

A arquitetura desenvolve relações de “parentesco”, num processo somatório de obras, estabelecendo-as cronologicamente, testemunhas da passagem do tempo, e assimilando a partir delas o saber científico e valor cultural: *“A estrutura da experiencia humana é temporal, e só a continuidade permite enlazar a necessidade coa liberdade, as determinaciõs da experiencia, que se dan sempre en tempo pasado, coa abertura do imaxinario que postula o futuro.”*⁷³, uma aglomeração de conhecimento, perceptível na reutilização de conhecimentos, técnicas e materiais.

A autoria em arquitetura, princípio intimamente ligado a toda a prática artística e indissociável do saber histórico e da memória coletiva, condiciona a forma como olhamos o construído: o reconhecimento de características formais análogas, a atribuição intuitiva de um “estilo”, e a mediatização de autores condicionam o olhar e a crítica pessoal do observador. Valorizamos a marca autoral como característica inconfundível de uma obra ou de um corpo de obra.

Ao analisarmos o que é historicamente relevante e necessário preservar do edifício ou cidade, ajudamos a criar o conceito de criador/autor, a definir a persona e o seu estatuto reconhecível: mecanismos institucionais, burocráticos e mediáticos influem nesta categorização, manipulando fortemente o processo.

Este discurso levanta questões de ordem técnica, filosófica e sociológica, procurando a explicação da criação da obra e da presença de uma individualidade, levado a servir-se de uma linguagem e ferramentas formais anteriores a si mesmo, resultado de um passado apreendido e criticamente assimilado.

A autoria surge como uma investigação crítica e apreende-se desde o início: a dimensão temporal, o lugar e o contexto cultural são desde logo parâmetros fundamentais à sua definição. Esta compreende um campo disciplinar autónomo, processo estruturado internamente, fora do campo da arte em geral, mas não contido em limites redutores.

A autonomia disciplinar compreende um campo teórico onde pensamento e desenho constituem um sistema, com uma linguagem autónoma, vocabulário específico (técnicas, formas, etc.) que proporciona diferentes experiências e resultados

⁷³ LLORENS, Tomàs, *Limiar; ao fio da conversa, ao fio da história*, in *Conversas no Obradoiro*, Ourense: verlibros editorial, 2007, pág.20.

e que fornece à arquitetura uma coerência interna estrutural.

Autoria na Contemporaneidade

Na contemporaneidade não existe uma certeza absoluta na definição e compreensão do conceito de autoria. Fruto de um processo interno e próprio à arquitetura, traz consigo condicionalismos e especificidades constantes e requer uma contextualização individualizada e adequada a cada caso: o autor contemporâneo define a sua identidade, numa estreita relação com a sua obra. A modernidade, especialização e academismo trazem consigo uma consideração mais escrupulosa do passado e da História, analisando-os de forma a tirar mais proveito das mesmas e a procurar uma continuidade intrínseca aos valores e saberes adquiridos.

O impulso no séc. XIX do conhecimento cultural disseminado e os fenómenos de autenticação impeliram a definição do conceito de autoria e consequente atribuição de um valor a uma obra. A comunidade artística desenvolveu um sistema de direitos de autor e direitos de propriedade intelectual que conduziu a arquitetura a uma assimilação de “problemas” característicos da arte: um zelo excessivo pelo estado original da obra, sem permitir quaisquer interpretações, intervenções ou evoluções programáticas, obsessivamente perseguindo o intento original do autor.

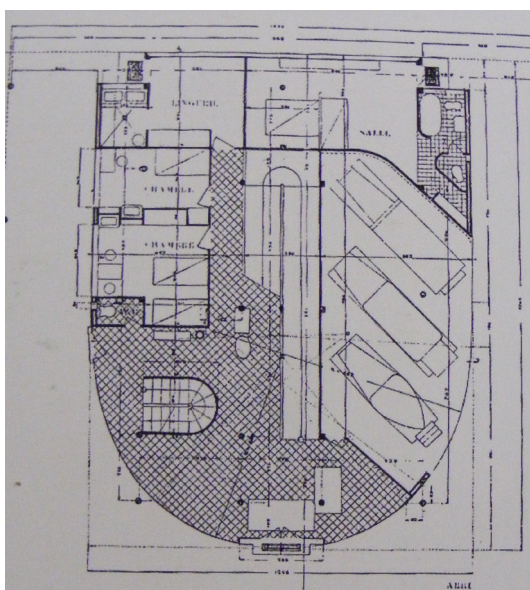
Os direitos autorais e os contratos profissionais definem as condições sob as quais é possível ou não alterar a obra – proibimos legalmente outros de intervir num trabalho de autor e preservamos na procura de um bem maior, de usufruto público; muitas vezes, quando distanciado no tempo e o autor é valorizado, com estratégias e interpretações reconhecidas, torna-se muito difícil um segundo autor intervir.

A autoria revela-se como um meio experimental da expressão da individualidade do ser criador/autor: será esta uma questão decisiva à arquitetura? Surge como inevitável em Arquitetura, criando um valor adicional ao projeto e ao campo teórico, e estudar o conceito de autoria é estudar a própria natureza e saber arquitetónico.

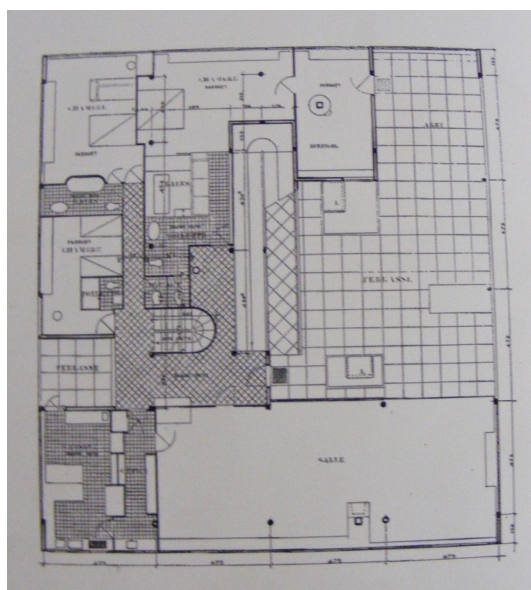
Mas onde e como limitamos esta abordagem à questão da *autoria*? Como tirar proveito da transformação de edifícios em prol do interesse público, sem estarmos limitados logo à partida por um conceito e um nome? Até que ponto a *autoria* é um elemento constrangedor de intervenções posteriores, distanciadas no *Tempo*?



[I.01] Vista exterior da Villa Savoye.



[I.02] Planta do Piso térreo.



[I.03] Planta do segundo andar.

1.3 CASO LE CORBUSIER E A VILLA SAVOYE

Impulsionado pela questão da pertinência e importância do fenómeno da autoria em intervenções distanciadas no tempo, o objeto de estudo do presente trabalho materializa-se no episódio que envolve Le Corbusier e a sua possível participação na recuperação da Villa Savoye [I.01].

Em 1928, Le Corbusier, ativamente envolvido na organização do primeiro CIAM e bastante conhecido e reconhecido na sociedade burguesa parisiense, recebe a encomenda de uma casa de férias, a edificar na cidade de Poissy, nos arredores de Paris.

Após um projeto repleto de percalços, os clientes Pierre e Emilie Savoye mudam-se para a recém-construída Villa Savoye em julho de 1930. Embora nunca questionando as qualidades espaciais da obra [I.02 e I.03], surgiram várias queixas por parte dos Savoye a nível de condições de habitabilidade: intensamente iluminada por luz natural, através de grandes panos de vidro, sofre no entanto grandes amplitudes térmicas, e as constantes infiltrações, resultantes do uso de materiais correntes como o reboco, associados a soluções construtivas como caixilharia em ferro delgada e telas de impermeabilização nos terraços e coberturas, influenciam negativamente a vivência do espaço e a saúde dos seus ocupantes: *“La humedad es tan elevada que el asma de los niños se vuelve un problema irresoluble.”*⁷⁴. Esta situação traduz-se num constante contacto entre o arquiteto e a família nos oito anos que se seguiram: correspondência trocada em 1937 entre Le Corbusier e a madame Savoye dão conta de uma constante procura de soluções para questões técnicas e práticas recorrentes.

No entanto, com a eclosão da II Guerra Mundial e consequente tomada de Paris, a casa sofre um interregno na sua utilização, sendo vítima, nos anos seguintes, de ocupações intrusivas e destrutivas por parte de tropas alemãs e, mais tarde, tropas aliadas, sofrendo assim inúmeras delapidações a que diversos usos a obrigaram.

⁷⁴ RODRIGUES, José Miguel Brás, *“Le Corbusier y la restauración de la Villa Savoye”* in *Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX*, LEÓN, Juan Miguel Hernández, MONTE-ROS, León Fernando Espinosa de los (coord.), Madrid: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA, 2011, pág.249.



[I.04] Escadas interiores em espiral.



[I.05] Rampas de acesso.

Em 1959, embora tendo perdido o seu carácter habitável, a Villa mantinha as condições mínimas, continuando a desempenhar funções que propiciavam o sustento necessário à sua sobrevivência e manutenção como edifício, servindo-se principalmente dos rentáveis terrenos agrícolas envolventes e transformando-se num armazém, à semelhança de um celeiro: situação que a ajudou a sobreviver mas que ironicamente agravou “ (...) *el estadio “primorosamente” arruinado de la Villa*”⁷⁵.

Num cenário de reconstrução e recuperação no pós-guerra, a cidade de Poissy enceta uma grande expansão económica e social, requerendo condições habitacionais e de serviço público adequadas às necessidades emergentes. É neste panorama de crescimento que a Villa Savoye e os terrenos adjacentes começam a ser alvo de interesse imobiliário, com vista à anulação da sua condição de “celeiro” e construção de uma nova escola. O edifício é assim expropriado dos seus anteriores proprietários, desfazendo-se o sonho de recuperação do património familiar acalentado pela madame Savoye.

Os vários entraves sentidos no novo projeto escolar e alterações significativas necessárias, fazem surgir no panorama do projeto a sugestão de transladação e a possibilidade de demolição do edifício. Esta atitude não é uma opção para Le Corbusier⁷⁶, que “ (...) *moviliza (...) la comunidade arquitectónica mundial y un movimiento de defensa de la Villa Savoye surge en el horizonte.*”⁷⁷. Todo o mediatismo e a reação inflamada da comunidade arquitetónica e cultural obrigam a uma mudança de posição por parte dos órgãos governamentais, encontrando em Le Corbusier a pessoa ideal para encetar esforços numa atitude interventiva apropriada à questão de valor patrimonial da Villa. Surge no contexto de projeto a ideia de separar a casa da parcela original e a sua transformação, num novo programa arquitetónico que, ao longo da polémica intervenção, nunca se definiu na totalidade, desenhando-se várias possibilidades: a constituição de uma fundação Le Corbusier, a instalação da sede dos CIAM, um centro de investigação da Arquitetura Ocidental ou até mesmo a manutenção do seu uso original.

O medo que o arquiteto alterasse significativamente o projeto esteve sempre presente, e a atitude revivalista de órgãos de poder e público em geral contribuiu significativamente para a nomeação de Jean Dubuisson como arquiteto responsável e André Wogenski como arquiteto auxiliar, remetendo Le Corbusier para uma posição

⁷⁵ RODRIGUES, José Miguel Brás, op. Cit., pág.249.

⁷⁶ Toma conhecimento da situação a partir da madame Savoye e do filho, com quem mantinha contato e uma estreita relação, em 1959.

⁷⁷ RODRIGUES, José Miguel Brás, op. Cit., pág.250.



[I.06] Rampas exteriores.



[I.07] Sala de estar e cobertura.

secundarizada, de associado e quase consultadoria, situação que lamentou, ao não poder ser o autor do projeto de intervenção na sua própria obra: “ (...) *sin nunca renunciar a la historia, reconoce en el presente una nueva y permanente ocasión de proyecto.*”⁷⁸.

Esta situação foi alvo de luta por parte de André Malraux, amigo de Le Corbusier, nomeado responsável da expansão e divulgação da cultura francesa em julho de 1958 e, em janeiro de 1959, ministro de Estado, com a tutela dos Assuntos Culturais. Conseguiu a classificação da obra como Edifício Civil e, mais tarde, como Património Histórico: é nesta posição influente que Malraux tudo fez para conseguir encarregar Le Corbusier da intervenção na Villa Savoye: “*Since this is a building of your own creation, it goes without saying that you should be in charge of all the repair work and alterations to the interior fittings.*”⁷⁹.

No entanto ergueram-se questões burocráticas e, devido à idade avançada do arquiteto, ultrapassando o limite legal para a conceção de projetos para o Estado francês, Malraux tenta solucionar a questão nomeando-o retrospectivamente Arquiteto Chefe dos Edifícios Cíveis, Galerias e Museus Nacionais⁸⁰: este contorno legal da burocracia acabaria por se tornar num “presente envenenado” involuntário, que serviria para afastar Le Corbusier, de forma “politicamente correta”, da intervenção na sua obra. A partir de 1963, Le Corbusier é permanentemente remetido para um papel secundário e afastado da tomada de decisões significativas.

Le Corbusier chegou a dar início ao desenvolvimento do projeto de intervenção, existindo registos pessoais que o indicam: no final de setembro de 1962 compilou documentação de projetos urbanos e desenhos de viagens suas, apontando também algumas ideias para o projeto⁸¹. No entanto, e apesar da existência de escritos seus que davam conta de um ímpeto transformador no processo, não existem desenhos suficientes para poder afirmar, com certezas, o que pretendia fazer.

Propôs alterações, promovendo uma nova leitura da obra no tempo, afastando-

⁷⁸ RODRIGUES, José Miguel Brás, op. Cit., pág.247.

⁷⁹ Carta de Andre Malraux a Le Corbusier em setembro de 1962, citada por SBRIGLIO, Jacques, *Le Corbusier: The Villa Savoye*, Paris: Fondation Le Corbusier, 2008, pág.119.

⁸⁰ *Bâtiments Cíveis et Palais Nationaux*.

⁸¹ “(...) colour on the ceilings only (in varying colours), the walls (only a few) to be used for mural photo montages, the structural elements (porticos and columns) to be painted white, the floors remaining unchanged.”, Referiu também a alteração à iluminação - “(...) he wished to be indirect, with fittings designed in the shape of “luminous bollards” or “Corbu-style” lamps.” – e especificações técnicas – “(...) repairing the waterproofing system and some extra facilities to cater for the needs of the public, such as a bathroom installation on the ground floor.” in SBRIGLIO, Jacques, *Le Corbusier: The Villa Savoye*, Paris: Fondation Le Corbusier, 2008, pág.119 e 120.



[1.08] Vista da rampa de acesso ao Solário.

se do simples restauro, ou seja, da musealização da estrutura original, vendo na deterioração da obra uma nova possibilidade para expressar as suas “renovadas” premissas arquitetônicas.

Le Corbusier morre a 27 de agosto de 1965, após uma batalha de sete anos de sucessivas tentativas de tomar as rédeas do projeto de intervenção, deixando-o nas mãos de outros. Desiludido, escreveu a André Malraux, umas semanas antes da sua morte, prevendo que, “*When the time comes, the Villa Savoye – na Historical Monument – will have crumbled to pieces through endless waiting.*”⁸².

O seu destino resumiu-se a uma recuperação que restaura o estado original da obra, remetendo-a para a noção de *ruína moderna*, condição destoante do seu estado atual de conservação e das suas paredes “*impeccablement pintadas*”⁸³, contrariando o intuito criativo e transformador de Le Corbusier, que procurava garantir não só a integridade física da Villa Savoye, mas ainda uma função que lhe restituísse um sentido e uma nova existência⁸⁴.

⁸² Carta de Le Corbusier a Andre Malraux, 1965, citada por SBRIGLIO, Jacques, Le Corbusier, The Villa Savoye, Paris: Fondation Le Corbusier, 2008, pág.122.

⁸³ RODRIGUES, José Miguel Brás, op. Cit., pág.256.

⁸⁴ Ibidem, pág.256.

“ (...) *arquitectura de arquitecturas. Arquitectura de referências* (...) ”⁸⁵

A arquitetura de Álvaro Siza Vieira, a partir da análise e entendimento crítico da realidade, recorre a um património referencial, construtivo, linguístico, histórico e social que tem ao seu dispor.

A sua formação académica na Escola de Belas-Artes do Porto compreende os anos entre 1949 e 1955, período que abrangeu uma certa instabilidade académica com a renovação pedagógica levada a cabo por Carlos Ramos, cujas preocupações estruturantes influem no percurso e metodologia projetual de Álvaro Siza: defende uma síntese entre a linguagem moderna e as características e realidades locais⁸⁶.

O paradigma funcionalista e crescimento tecnológico que marcaram a primeira metade do séc. XX não contribuíram de forma eficaz para o desenvolvimento urbano e desenvolvimento social. Arquitetos e urbanistas modernos, desiludidos com a situação arquitetónica, insurgem-se iniciando uma crítica ao tecnofuncionalismo⁸⁷ a partir da segunda metade do século.

Em Portugal, palco de um contexto económico e sociopolítico próprio, o movimento moderno ganha particularidades locais. Assim, no Porto, influenciados também pelo Inquérito à Arquitectura Popular (1955-60), defende-se um processo mais aberto às ligações plásticas e influenciado por uma vertente vernacular artesanal, desenvolvendo uma arquitetura popular mais orgânica que contribui a sedimentação processual do método de Álvaro Siza.

Personalidades pedagógicas como Carlos Ramos e Fernando Távora trazem para o ensino uma nova linguagem e técnica construtiva, aliados à problemática antropológica, princípios estruturados do pensamento criativo de Álvaro Siza. Fernando Távora surge como uma presença e influência notável no percurso formativo

⁸⁵ MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Barcelona: Actar, 2004, pág.251.

⁸⁶ Procura aliar o ensino de arquitetura às problemáticas que então marcam o panorama português: responder aos limites programáticos, promover a coerência interna do projeto e procurar soluções rigorosas.

⁸⁷ RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza, Obra e Método*, Porto: Civilização Editora, 1992, pág.13.

2.1.1 FORMAÇÃO E AS FIGURAS DE REFERÊNCIA

e profissional do arquiteto. Inicia a sua colaboração com este em 1955 e em 1956 é-lhe atribuído o projeto, juntamente com Alberto Neves, António Menéres, Botelho Dias e Joaquim Sampaio, para a Casa de Chá e Restaurante da Boa Nova, obra que seria fulcral no seu percurso profissional.

Em Fernando Távora encontra uma ligação e um compromisso entre o moderno e a tradição popular portuguesa, materializada numa arquitectura clara e específica. Crítico dos formalismos revivalistas acredita numa arquitetura inserida no contexto histórico e do lugar⁸⁸, relacionando passado e presente, virada para a modernidade e sustentada por um património linguístico e formal já estruturado e experimentado: “ (...) o contato direto com o que se passava na Europa e no mundo, (...) com a realidade da arquitetura vernacular portuguesa. Há (em Távora) essa tomada de consciência de que, para além dos grandes princípios contemporâneos, que o CIAM tinha tido tão intensamente, havia problemas ligados à identidade de cada região, de cada país, e que não eram coisas opostas, mas coisas complementares.”⁸⁹.

Reconhecem-se na sua obra e método as influências do racionalismo organicista de Frank Lloyd Wright [II.01], de Adolf Loos [II.02] e a maleabilidade dos espaços e a linguagem de Alvar Aalto [II.03]. A sua arquitetura recupera, adotando as complexidades e contradições propostas por Roberto Venturi, princípios esquecidos como parte do seu processo. As experiências no contexto português, especialmente o programa SAAL, influenciarão o seu projeto, trazendo-lhe novas questões e problemas.

Considera o seu percurso como um contínuo e não estruturado em fases. Esta apreensão temporal compreende um entendimento e maturação do seu percurso, servindo-se de tudo o que ficou para trás, na sua memória pessoal e contexto histórico e cultural das sociedades: “ (...) fragmentos inseridos nun proceso de definición

⁸⁸ “ (...) uma lógica dominante, uma profunda razão em todas as suas partes, (...) fazendo de cada edifício um corpo vivo, um organismo com alma e corpo próprios.”, TESTA, Peter, *A arquitectura de Álvaro Siza*, Porto: FAUP, 1988, pág.34.

⁸⁹ SILVA, Helena e SANTOS, André, *Álvaro Siza Vieira*, Vila do Conde: Quidnovi, 2011, pág.12.



[II.01] Taliesin, Frank Lloyd Wright.



[II.02] Villa Müller, Adolf Loos.



[II.03] Baker House, Alvar Aalto.

arquitectónica (...) ”⁹⁰ como fonte de matéria projetual.

O impulso lúdico⁹¹ é assim dominante na metodologia de Siza: “ (...) *é um moderno que toma consciência de si mesmo e é capaz de se transformar pela racionalidade.* ”⁹², integrando na razão uma dimensão sensível e intuitiva.

“O método de projectação de Siza é comparável a uma reacção química onde vários ingredientes são juntos e o produto final desconhecido. O arquitecto tem aqui o papel de catalisador, o elemento que promove a reacção e que se encontra no meio da massa efervescente. A projectação é um processo pelo qual é desenhado, calculado, discutido, e pelo qual um problema dá lugar a outro e onde os conflitos se sucedem. ”⁹³.

Embora fortemente influenciado por um passado e presente histórico, cultural e social, Álvaro Siza mantém um estudo, pensamento e atitude crítica perante estes elementos, aplicando conceitos e princípios de forma adaptada e cuidada a problemas e questões projetuais específicas.

Incorporando em si valores inspiradores e sensíveis à realidade, a racionalidade de Álvaro Siza é um olhar crítico e emocionalmente recetível do real, do qual vai ganhando consciência enquanto desenha.

O seu método projetual poderá ser entendido como um processo, algo em contínuo estudo e crítica, adaptação e evolução que acumula experiências, pessoais e universais.

Reflexo de um sentido transformador e saber crítico, a sua arquitetura advoga o *saber ver*, não só a matéria física que compõe a realidade mas também o património linguístico e cultural de cada um, analisando-o de forma criteriosa. Este carácter observador de Álvaro Siza é orientador numa progressiva clareza projetual: “*A arquitectura de Siza, é projecto de diálogo crítico, construção de uma distância, que é o espaço em que se institui a qualidade da melhor arquitectura do nosso tempo.* ”⁹⁴.

A sua arquitetura congrega habilmente a tradição e a rutura, o Clássico e o Moderno, a História e a inovação, a partir de uma pesquisa processual contínua e capacidade de sintetizar a informação do desenho, do lugar e do programa, afastando-

⁹⁰ SOMOZA, Manel, *Conversas no Obradoiro*, Ourense: verlibros editorial, 2007, pág.104,

⁹¹ RODRIGUES, Jacinto, op. Cit., pág.16.

⁹² Ibidem, pág.16.

⁹³ CASTANHEIRA, Carlos, DIJK, Hans van, BOASSON, Douen, *Álvaro Siza, exposição : Arquitectura e renovação urbana em Portugal*, Lisboa: M.C., 1984, pág.12.

⁹⁴ SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, Lisboa: edições 70, 2000, pág.10.

2.1. PERCURSO E METODOLOGIA PROJETUAL

se da abstração em prol da realidade dos acontecimentos.

Para o arquiteto, a expressão arquitetónica surge como uma arte e não uma moda ou simples construção, fruto de academismo mecânico e modelos referenciais. Compõe-se antes como um processo de constante procura, uma regra com componentes estruturais - lugar, materiais, programa e contexto - que se adaptam e variam, criando novas formas inseridas em contextos novos: *“Não sou capaz de aceitar uma linguagem pré-estabelecida. Quando trabalho num contexto, sou incapaz de decidir qual é o estilo apropriado para utilizar nesse contexto. Mesmo se não existisse um código universal, porém o controlo do desenvolvimento do projeto deve apoiar-se em coisas sólidas como, por exemplo, a forma de um animal ou de um ser orgânico. É um elemento de controlo do mesmo modo que a geometria. Não sou capaz de separar o mundo da geometria do mundo natural.”*⁹⁵.

Compreende a arquitetura como um todo, marcada pelo respeito pela arquitetura popular portuguesa e tradições construtivas, pelo contexto, a relevância do lugar, a mais-valia do desenho e a reinterpretação da linguagem moderna. Funde necessidades funcionais e tipológicas com soluções estruturais técnicas, partindo de um método projetual que se baseia em aspetos basilares como sítio, construção e programa.

Esta íntima ligação entre as partes não é equitativa; decorre antes de uma aplicação adaptada à realidade projetual específica, influenciando-se mutuamente na elaboração da forma plástica, numa progressiva simplificação formal sujeita a críticas e confrontações constantes, aproximando-a do caso concreto.

A sua arquitetura resulta, assim, a partir de uma estreita relação entre Teoria e Prática, da síntese do lugar, do desenho e do tema, capaz de interpretar a realidade e atuar sobre ela, aspirando, em última instância, à vivência do espaço e à sua assimilação temporal. Procura a naturalidade da obra e a sua imiscuição na natureza, como se fizesse inicialmente parte da paisagem, natural e/ou urbana.

⁹⁵ RODRIGUES, Jacinto, *Teoria da arquitectura : o projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza*, Porto : Faup Publicações, 1996, pág.59.

2.1.2.1 A MEMÓRIA E O LUGAR

“O arquitecto trabalha manipulando a memória disso não há dúvida, conscientemente mas a maioria das vezes subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitectos e da história da arquitectura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um.”⁹⁶.

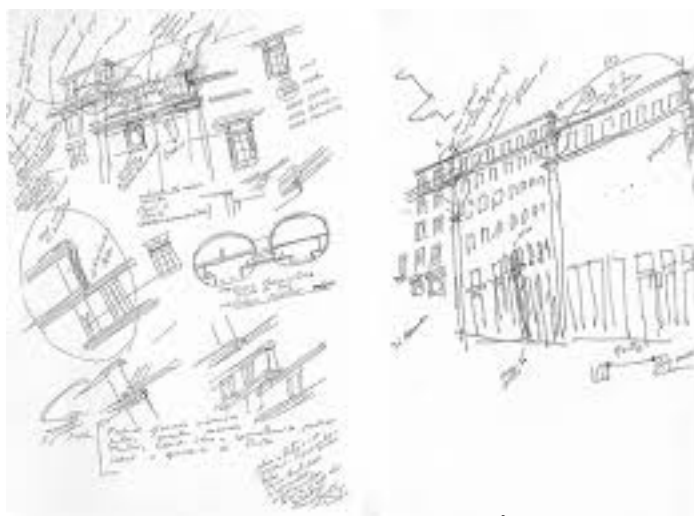
A sua produção arquitetônica e urbanística é reveladora de sensibilidade poética mas também de uma teoria inerente. Marcadamente influenciado por Fernando Távora, que diz “ (...) só me atrai, no passado, aquilo que me permite compreender e viver o presente. (...) Para mim, portanto a História não é a comemoração do passado, mas uma forma de interpretar o presente. Ao descobrir a relação entre o ontem e o hoje, creio poder decifrar a ordem possível do mundo imaginário, porventura, mas indispensável à minha própria sobrevivência, para não me iludir a mim mesmo nos caos de um mundo fenomenal, sem referências nem sentido.”⁹⁷, Álvaro Siza não compreende a arquitetura como um objeto que se desenvolve em abstrato numa folha de papel branca; para ele a obra arquitetônica serve-se e sustenta-se na sua relação com o passado e com as pré-existências.

A Memória e a História surgem como instrumento projetual, pois o próprio conhecimento tem um passado passível de ser estudado, entendido, apreendido e manipulado e a arquitetura desenvolve-se num todo conjugado a partir de uma sequência temporal de circunstâncias culturais e históricas que uma vez interrompida, provocaria a perda de uma relação de continuidade e complementaridade.

O fator temporal e a memória histórica e simbólica são elementos presentes na sua arquitetura, embora não impositores mecânicos da intervenção: a História inspira mas não determina inspirações revivalistas museológicas, pois “ (...) para mim, na arquitectura (...) é moi importante distinguir ben o que é essencial do que

⁹⁶ SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, op. Cit., pág.35 a 37.

⁹⁷ TÁVORA, Fernando, “Nulla dies sine línea, Fragmentos de una conversación com Fernando Távora”, op. Cit., pág.12



[II.04] Esquissos sobre o projeto do Chiado, Álvaro Siza.

é circunstancial.”⁹⁸; Álvaro Siza procura através de um sistema reinterpretaivo a inovação e a contemporaneidade, num estreito relacionamento entre os contextos sociais, históricos e materiais.

O seu projeto compreende um encontro e leitura crítica do real que estrutura um método e a sua linguagem: *“Hoje tomo tudo em consideração pois o que me interessa é a realidade. Tudo o que existe é importante e não se pode excluir nada desta realidade.”*⁹⁹. Pensa a cidade através do mundo físico, da sua história e evolução; a memória e o lugar propiciam a integração e enquadramento do novo, mantendo uma continuidade: *“A sua obra é um discurso sobre o passado e o futuro e o papel da arquitectura respectivamente na sua crítica e na sua prefiguração, é também autobiográfica. A relação que estabelece com a natureza ou a cidade é necessária para confirmar a autonomia da linguagem e nunca em função de uma pretendida complementaridade. (...) A sua imagem distingue-se do contexto, não mimetiza a envolvente, provoca uma nova leitura do existente.”*¹⁰⁰.

O *Tempo*, a *História* e a *Memória* são considerados como instrumentos de trabalho, ferramentas projetuais passíveis de serem manipuladas em prol da arquitetura e contemporaneidade [II.04]. São considerações a serem implementadas de forma crítica e operativa, tendo presente que a intervenção arquitetónica sustentar-se-á na historicidade e na capacidade do projetista de perceber esta tradição.

Na arquitetura de Álvaro Siza encontramos o lugar como influenciador direto na construção de uma ideia de projeto: *“Obra que apague o passado está condenada ao apagamento.”*¹⁰¹.

Aliados à História e à Memória, o estudo e entendimento do carácter do lugar e da sua dimensão simbólica permitem ao arquiteto apreender a vocação da cidade, na procura de uma continuidade projetual: *“(...) cada cidade tem uma atmosfera própria e quem projecta tem que entender, captar uma coisa que todas as cidades têm, que é uma espécie de vocação de forma, que está escrita através dos séculos (...).”*¹⁰².

Assim, o seu entendimento do lugar e das pré-existências, construídos pela história e pelo tempo¹⁰³, orientarão o exercício de desenho e projeto, definindo os seus

⁹⁸ SOMOZA, Manel, op. Cit., pág. 159.

⁹⁹ SIZA, Álvaro, entrevista à A.M.C., nº 44, 1978 in MELO, Leidy Karina de Almeida, *A Unidade Residencial da Bouça - a proposta, os espaços e a cidade*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007, policopiado, pág.51.

¹⁰⁰ FONSECA, José Manuel Salgado, *Álvaro Siza em Matosinhos*, Matosinhos, C. M., 1985, pág. 38.

¹⁰¹ Ibidem, pág.132.

¹⁰² SILVA, Helena Sofia e SANTOS, André, op. Cit., pág.18.

¹⁰³ “ (...) lugar em Siza Vieira é espaço/tempo.”, RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza, Obra e Método*,

limites e a sua identidade.

Para o arquiteto, projetar e intervir a partir do pré-existente é condição fundamental para uma obra integrada em profundidade no seu contexto. Condição essencial para o entendimento da sua arquitetura, o equilíbrio entre o natural e o construído mantém uma continuidade e unidade espacial, pensando no espaço como um todo.

O lugar é assim trabalhado como matéria de projeto, possuidor de memória e vida, local de repouso de uma História e pré-existências determinantes na nova conceção projetual. Reagindo de forma empírica às propriedades físicas do espaço - *“O sítio (...) ou a paisagem aberta é percebida como cheia de traços, memórias, possibilidades e restrições. O sítio (...) não é endeusado, (...) Siza trabalha o sítio acrescentando-lhe uma nova camada ao que já existe, numa operação na qual o que resulta do velho (...) também se modifica na presença da luz do novo.”*¹⁰⁴- e adaptando-se às realidades e aos conceitos de território, encontra no lugar as relações necessárias a uma intervenção transformadora, afastada de um modelo ou soluções prévias e preferindo encontrar a resposta na realidade envolvente: *“Não se conhece suficientemente um sítio e as pessoas. Projectar interessa-me também como forma de conhecer.”*¹⁰⁵.

As suas obras encontram-se verdadeiramente ligadas ao espaço onde se implantam, advogando a consideração crítica das pré-existências e a análise transformadora do lugar: *“Onde começa e onde termina a preocupação com o sítio?”*¹⁰⁶.

op. Cit., pág.37.

¹⁰⁴ TESTA, Peter, op. Cit., pág.144.

¹⁰⁵ FONSECA, José Manuel Salgado, op. Cit, pág.127.

¹⁰⁶ Ibidem, pág.132.

2.1.2.2 O DESENHO E A LINGUAGEM

*“ (...) o desenho é o desejo da inteligência (...) ”*¹⁰⁷

O desenho surge na arquitetura de Álvaro Siza como um instrumento operativo, método de estudo e trabalho sintetizador, que permite o experimentalismo e a partir do qual investiga, conforma e concretiza a forma.

Como ferramenta de investigação e ponte dialogante *“ (...) entre o que preexiste e o desejo coletivo de transformação (...) ”*¹⁰⁸, procura ligar solução e problema, concreto e abstrato. Define toda uma metodologia de aproximação ao projeto, que procura o seu completo conhecimento: *“ (...) Trata-se por fim, de procurar por meio da escrita do desenho uma série de ressonâncias que progressivamente funcionem como partes de um todo, que mantenham uma identidade das razões da sua origem contextual, mas que ao mesmo tempo se organizem em sequências, percursos, paragens calculadas, que se alinhem através das diferenças discretas da direcção de um processo de diversidade necessária não ostentada, de escrita dos espaços e das formas do projecto. ”*¹⁰⁹.

Denuncia um racionalismo pragmático, na obra de Álvaro Siza, que se relaciona com a realidade física, o contexto histórico e as exigências do lugar: *“Nenhum vocábulo, creio é mais apropriado do que este para definir a continuidade entre o desenho que descreve a sua aproximação aos lugares, a razão de ser das formas em conjunto, a reflexão que as elabora, e o projecto que as modifica e reorganiza segundo uma hipótese, isto é um desenho. ”*¹¹⁰.

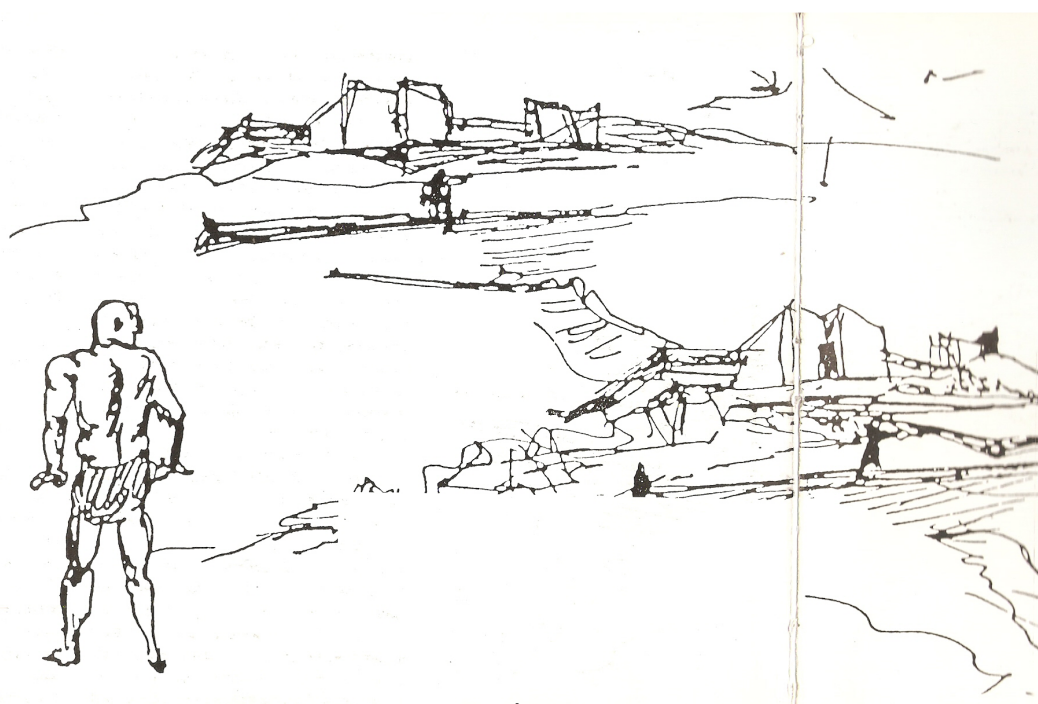
É um processo mental e físico que despoleta uma série de reacções no arquiteto; ensina a ver, o material e imaterial, o etéreo e o concreto, não seguindo modelos nem atingindo a solução ideal e definitiva, pois esta continua a evoluir no espaço e no tempo: *“Os esboços de Siza não são previsões de situações ideais. Eles mantêm-se cheios de conflitos, problemas e questões por solucionar. Desenhos e esboços são*

¹⁰⁷ RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza, Obra e Método*, op. Cit., pág.38.

¹⁰⁸ SILVA, Helena Sofia e SANTOS, André, op. Cit., pág.23.

¹⁰⁹ SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, op. Cit., pág.9.

¹¹⁰ Ibidem, pág.9.



[II.05] Esquissos sobre a Casa de Chá da Boa Nova, Álvaro Siza.

instrumentos equivalentes que pelas suas transformações produzem uma constante contribuição para a resolução dos problemas de projecto.”¹¹¹.

A procura obsessiva e a prática constante do desenho formalizam o projeto em direção à realidade clara e concreta [III.05]. Permitem a apreensão sensível da paisagem, tornando-a intrínseca e essencial no processo projetual, relacionando forma, construção, sítio e sociedade. Mais do que um desenho, é uma forma de análise, de assimilação da atmosfera de uma cidade, meio de pesquisa e de invenção.

A linguagem e arquitetura de Álvaro Siza não se conformam em padrões teóricos ou estilísticos. O seu afastamento de modelos ou fórmulas definem um processo linguístico circunstancial e adaptável: *“Não existe uma teorização da linguagem, como a existência de uma regra ou metodologia. Se de um projecto para outro há uma mudança de arquitectura, não é devida a uma linguagem de forma mas devida a uma mudança na maneira de viver.*”¹¹².

Marcada por influências e linguagens diversas, serve-se do património cultural e linguístico existente como instrumentos de desenvolvimento projetual, revelando um linguagem própria assente assim em matrizes que lhe asseguram enquadramento e continuidade: *“Os arquitectos nada inventam. Trabalham continuamente com modelos que transformam como resposta aos problemas que lhes deparam.*”¹¹³.

A sua linguagem tem uma atitude conciliadora, entre desenho e realidade, ausente de soluções dogmáticas, procurando dar resposta a um problema real, num contexto específico e lugar concreto. Cada experiência e projeto fazem parte de um universo linguístico próprio, cujas relações entre modos de pensar desenvolvem um equilíbrio crítico entre a visão pessoal do arquiteto e a circunstância de projeto. Cada nova obra conforma-se a partir do contexto específico, como programa, lugar e história, e da relação com os seus antecessores, de uma acumulação crítica de acontecimentos, testemunho da passagem do tempo: *“(…) pode-se dizer que é cada vez mais no interior do seu próprio universo que Siza encontra as soluções (…)*”¹¹⁴ pois, como o próprio arquiteto diz, *“En xeral, cada proxecto é unha experiencia absolutamente nova, mais hai por veces afinidades coas condicionantes doutro sitio feito antes.*”¹¹⁵.

¹¹¹ CASTANHEIRA, Carlos, DIJK, Hans van, BOASSON, Douen, op. Cit., pág.12.

¹¹² TESTA, Peter, op. Cit., pág.39.

¹¹³ SIZA, Álvaro, *Interview» Plan Construction (pan)*, 1ª session, May 1980, in TESTA, Peter, op. cit., pág.39.

¹¹⁴ FIGUEIRA, Jorge, *A noite em arquitectura*, Lisboa : Relógio d'Água, 1986, pág.45.

¹¹⁵ SOMOZA, Manel, op. Cit., pág.105.

2.1.3 DISCURSO PERANTE UM PROBLEMA

Entende o Tempo como um contínuo, do qual a Arquitetura pode retirar as bases para uma sustentação e enquadramento. A Memória e a História surgem como instrumentos projetuais, fonte de informação e conhecimento passível de ser estudado e aplicado projetualmente, defendendo uma atitude de continuidade assente numa visão contemporânea e numa adaptabilidade ao presente e às constantes necessidades da sociedade. Desenvolve assim a sua arquitetura num todo, conjugado a partir de uma sequência temporal de circunstâncias culturais e históricas que, uma vez interrompido, provocaria a perda de uma relação de continuidade e complementaridade. A sua obra influencia-se em temas, elementos e soluções já existentes que a memória apreende e o arquiteto aplica crítica e circunstancialmente, num processo de síntese.

A sua consideração pelo contexto e lugar permite uma nova dimensão teórica e prática, desenvolvendo um processo metodológico que se fortalece em experiências do passado que o tempo sedimentou, numa progressiva procura da naturalidade da obra, como se esta sempre tivesse existido no lugar e feito parte dele, traduzindo-se num equilíbrio entre natural e artificial.

Considera que a sua obra tem suficiente flexibilidade e adaptabilidade para suportar a passagem do tempo mas não advoga a sua estagnação temporal, evoluindo continuamente de acordo com o seu tempo. Para o arquiteto, a autoria não é um elemento limitador, apenas um elemento projetual. O seu caráter interventivo será estruturado a partir de um olhar crítico sobre o construído e sobre a sua capacidade como matéria projetual, pelo valor intrínseco a ela e pelos temas e dilemas que levanta a uma dada situação comum. Isto orientará o caminho a tomar.

“O que é um autor? É aquele cuja arquitectura é tão pessoal e expressiva, que se destaca sempre do resto? Ou é aquele que divulga uma qualidade mais íntima, menos imediatamente legível, mas bem viva, que vem do interior da sua matéria, da disciplina que pode ser a Arquitectura, o Cinema ou qualquer outra coisa?”¹¹⁶.

¹¹⁶ SOMOZA, Manel, op. Cit., pág.131.



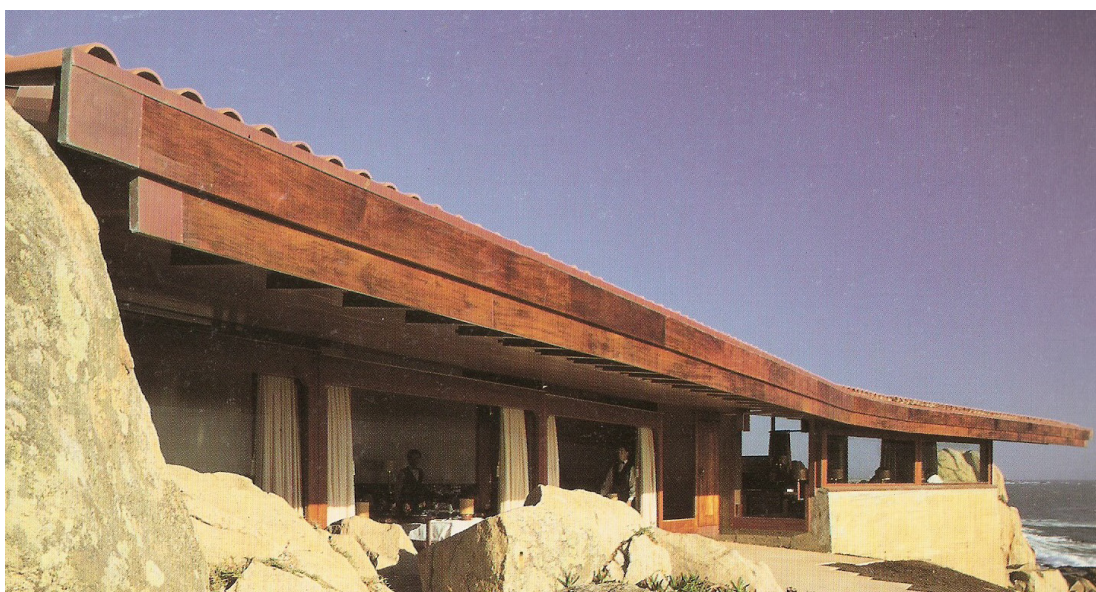
[II.06] Casa de Chá e Restaurante da Boa Nova, vista exterior.



[II.07] Casa em Ofir.



[II.08] Mercado de Santa Maria da Feira.



[II.09] Casa de Chá e Restaurante da Boa Nova, alçado poente.

2.1.3.1 A CASA DE CHÁ E O RESTAURANTE DA BOA NOVA, MATOSINHOS

Será durante o seu período profissional com Fernando Távora que Álvaro Siza conseguirá ficar responsável pelo projeto para a Casa de Chá e Restaurante da Boa Nova. Embora tenha sido o mestre a ganhar o concurso promovido pela Câmara de Matosinhos em 1956, coincide temporalmente com uma série de viagens deste a escolas de arquitetura internacionais. Isto, aliado ao grande espírito de abertura por parte do arquiteto e o apoio e a confiança nos seus colaboradores, permitir-lhe-à deixar o projeto nas mãos de Siza Vieira, juntamente com Alberto Neves, António Menéres, Botelho Dias e Joaquim Sampaio.

Projeto que se apresenta formalmente empenhado nas preocupações afirmadas pela arquitetura portuguesa no Norte e exemplo das preocupações que assolam o arquiteto nos primeiros anos, contém referências à linguagem moderna de Alvar Aalto e aos seus espaços fluídos, Frank Lloyd Wright e o seu racionalismo organicista, à arquitetura japonesa e à arquitetura popular portuguesa; será uma construção como atitude de afirmação, realçando a intrínseca relação entre o sítio e o projeto como parâmetro fundamental à morfologia e concretização da solução [II.06].

Parte de uma série de experiências praticadas na época, continuando o trabalho de Távora em Ofir [II.07] e Vila da Feira [II.08] a nível da inovação no campo da conceção do interior: liberdade de contornos e pavimentos e intencionalidade das entradas de luz: “ (...) *cada abertura na obra de Siza Vieira é uma proposta particular de ver, de iluminar* (...) ”¹¹⁷, escultura de matéria e luz.

Álvaro Siza entende que os valores naturais do sítio são tão importantes como a identidade da obra moderna, todas as realidades de um lugar resultando de um processo de representação e construção. A obra não se anula em relação ao lugar, antes ressalta a presença humana e as características naturais do espaço [II.09], demarcando-se numa atitude de continuidade espaço-temporal, sem criar roturas de linguagem com a paisagem: “*a ideia que a organiza (aquela arquitectura) fica tão eficaz e nuamente*

¹¹⁷ *Casa de chá da Boa Nova=Boa Nova tea house : 1958-1963*, textos de Nuno Portas e Paulo Varela Gomes, Lisboa: Ed. Blau, 1992, pág.8.



[II.10] Conjunto Habitacional da Bouça.



[II.11] Casa de Ovar.



[II.12] Casa de Chá, entrada.



[II.13] Casa de Chá, patamar anterior às escadas.



[II.14] Casa de Chá, escadas de acesso.

expressa, que é gritada ou imposta ao entendimento (...) a arquitectura é pensada como proposta e ecológica rudemente técnica, exprimindo directamente os valores do grupo humano (...) “¹¹⁸. A obra insere-se contextualmente no espaço a partir de uma “ (...) recusa de exhibir uma construção moderna mas recusa de a desfazer num mimetismo ruralizante (...) “¹¹⁹, criando um espaço de recomposição mental, captando o essencial da forma.

A sua incorporação na paisagem e o seu carácter marcadamente horizontal são decorrentes de um enquadramento espacial que surge enquanto resultante de uma operação ao mesmo tempo física e mental, fruto de um processo e de um percurso: percurso de interpretação do sítio.

Este sítio desenvolve um percurso exterior que articula uma série de plataformas a cotas diferenciadas, favorecendo uma série de enquadramentos e percepções da obra e da natureza que se apresentam como estratégia de apreensão percetiva e fenómeno de inteligência, contrapostos à contemplação do mar.

Projeto que funciona, à semelhança da Bouça (1974-77) [II.10] e da Casa de Ovar (1981) [II.11], como uma pausa para reflexão e exercício, levada a cabo “ (...) antes de uma nova fase e sempre, enquanto intervenções polémicas que visam demonstrar a vitalidade e versatilidade das várias tradições modernas (...) “¹²⁰.

O edifício constitui-se como um volume e abrigo cujo teto baixo se inclina suavemente na direção do mar. A sua entrada [II.12] compreende um acesso, à cota mais alta, que reduz o seu pé-direito de forma a receber o visitante [II.13] e acentuar o contraste com a envolvente.

A partir das suas escadas, que direcionam para o piso inferior [II.14], o visitante apercebe-se do jogo de luz criado a partir de dois lanternins abertos para o oceano, particularidade espacial de um edifício modelado pela luz natural.

As salas são precedidas por um espaço de paragem que recebe e confronta o visitante com a vista por mar, enquadrada por um vão que permite o acesso à plataforma exterior [II.16].

O salão de chá conflui para o exterior [II.15], diluindo-se volumetricamente na paisagem a partir da inclinação do seu teto, prolongado para o exterior. Adjacente à sala do restaurante, encontram-se os serviços e espaços destinados às zonas técnicas,

¹¹⁸ Ibidem, pág.4.

¹¹⁹ Ibidem, pág.7.

¹²⁰ Ibidem, pág.11.



[II.15] Sala de Chá.



[II.16] Espaço entre as duas salas.

semienterrados.

A Casa de Chá apresenta-se com um carácter de charneira linguística: o seu espaço interior liberta-se de reminiscências revivalistas para dar primazia à madeira e à telha como elementos afirmadores da influência da arquitetura popular e das técnicas de construção tradicionais portuguesas.

Em 1992 o arquiteto será convidado a intervir na sua obra, numa procura de atualizações técnicas do espaço, respondendo às necessidades de uma sociedade em evolução.

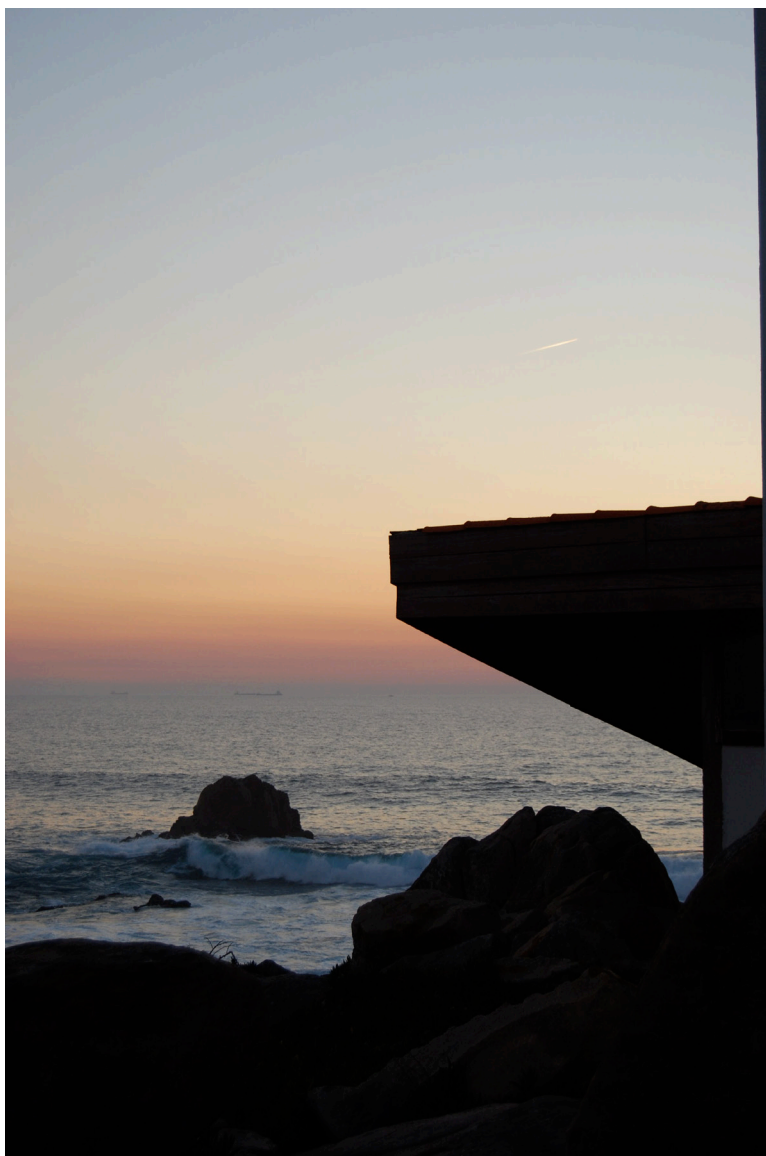
O objetivo principal seria a preparação do espaço para receber a instalação das estruturas necessárias ao ar-condicionado, o que se traduzirá num trabalho complexo de forma a não destruir os tetos e todo o trabalho em madeira, característico daquela obra.

A primeira reação do arquiteto, como ele mesmo refere, será de entusiasmo impulsionado por um instinto reformador e transformador, suportado por uma memória autocrítica dos anos 60 que transporta consigo: “*¡Genial, ahora voy a dejar esto bien!*”¹²¹. O seu projeto inicia-se singelamente, alterando algumas coisas pontuais, de forma a melhorar a composição espacial; no entanto, cada parte começou a ter repercussões no todo e a certa altura, como o próprio arquiteto comenta, o projeto tinha perdido todo o seu carácter inicial, sendo preferível a sua demolição e a construção de algo inteiramente novo no seu lugar.

Esta atitude assomar-se-ia contrária ao propósito inicial e assim Siza Vieira propõe-se a uma reanálise do conjunto, exterior e interiormente. Reconhece-lhe qualidades espaciais intrínsecas; os defeitos que considera existirem na obra ainda estão presentes mas são elementos que resultam quando se considera a construção como um elemento unitário, soma das suas partes. Assim, e embora existindo algumas questões que continuam a não ser do seu agrado, o arquiteto acaba por interiorizar que quem tinha feito o edifício era um outro autor: “*(...) interioricé que el que había hecho el edificio era otro arquitecto.*”¹²², e que esse arquiteto e a sua arquitetura tinha uma qualidade que lhes era inerente, existindo uma relação íntima e coerência entre as partes. Ainda que não lhe agradasse, tinha que respeitar o trabalho no sentido de criar um ambiente integral, tornando-se solidário com o outro, ele mesmo, respeitando-o e

¹²¹ VIEIRA, Álvaro Siza, *Conferencia para el CAH20thC in Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX*, LEÓN, Juan Miguel Hernández, MONTEROS, León Fernando Espinosa de los (coord.), Madrid: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA, 2011, pág.187.

¹²² Ibidem, pág.187.



[II.17] Vista do pátio exterior.

recuperando apenas o que estava. Caracterizado por uma humildade ao emitir juízos de valor, Álvaro Siza considera que há 40 anos era outro e deveria respeitá-lo como tal¹²³, não alterando gosto pelo mero gosto de intervir, a não ser em casos especiais ou excepcionais.

A Casa de Chá e Restaurante da Boa Nova será classificada como Monumento Nacional a 25 Maio de 2011.

Terminado o contrato com a concessão responsável, a obra encerra portas a 16 de março de 2012, após um período já de degradação estrutural. A cargo dos órgãos políticos municipais, a construção assim permanece, aguardando acordos burocráticos que permitam iniciar a sua recuperação e processo de reabertura.

O passar do tempo é inevitável e somam-se os danos causados à estrutura, pela natureza e pela mão vândala do ser humano. Embora já tenha projetado as alterações necessárias a serem efetuadas atualmente, Siza Vieira lamenta que a obra esteja “*absolutamente abandonada*”¹²⁴, numa progressiva degradação.

Este novo projeto de recuperação, que aguarda atualmente a abertura de um concurso público, compreende alterações maioritariamente técnicas e de segurança, adequadas aos novos regulamentos e necessidades tecnológicas e infraestruturais específicas.

O arquiteto referiu já anteriormente o seu respeito pela obra e pelo passar do tempo, que cimentou a sua carreira profissional e lhe permite o afastamento necessário para considerar as suas obras de forma crítica. A sua autoria impede-o de uma atitude interventiva mais radical ou será o valor intrínseco da sua obra, independentemente de autores? Foucault defendia o apagamento¹²⁵ do autor em proveito das formas, será esta a posição de Siza Vieira? Reconhece na sua obra uma contemporaneidade e valor inerente, que lhe permite manter o seu estado original e a sua vida útil, independente de condicionalismos económicos e políticos?

¹²³ VIEIRA, Álvaro Siza, in Entrevista à jornalista Maria Ramos Silva, do jornal Ionline, publicada em 26 Agosto de 2012; <http://www.ionline.pt/artigos/boa-vida/siza-vieira-quase-nao-vejo-outra-coisa-obras-minhas-destruidas>.

¹²⁴ VIEIRA, Álvaro Siza, in Entrevista ao jornal SOL, publicada em 3 de Agosto de 2012; http://sol.sapo.pt/inicio/Cultura/Interior.aspx?content_id=56063.

¹²⁵ “ (...) o autor deve apagar-se ou ser apagado em proveito das formas próprias do discurso. ”, FOUCAULT, Michel, op. Cit., pág.80.



[II.18] Enquadramento visual com a Faculdade de Arquitetura.



[II.19] Relação com a Casa cor-de-rosa.



[II.20] Desvio feito devido às raízes.

2.1.3.2 O PAVILHÃO CARLOS RAMOS, PORTO

*“ (...) à medida que te ias fechando, para poderes ser, puxavas-nos para ti... até que chegou o dia em só nos abriste uma porta – a que bastou para te transformar na nossa casa. ”*¹²⁶

O Pavilhão Carlos Ramos está inserido no conjunto de volumes que compõem a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Obras do mesmo arquiteto, insere-se na estruturação do Pólo III da Universidade [II.18].

O lugar de implantação foi decisivo na estratégia projetual a tomar: limitado sul pela Via Panorâmica e a norte pela autoestrada, encontra-se num ponto de charneira entre a escala viária macro e micro da cidade, aliada à vista sobre o Douro: terreno acidentado topograficamente e rico em vida vegetal, articulado com um espaço rural remanescente da Quinta da Póvoa. Será aqui que o terreno de projeto começa.

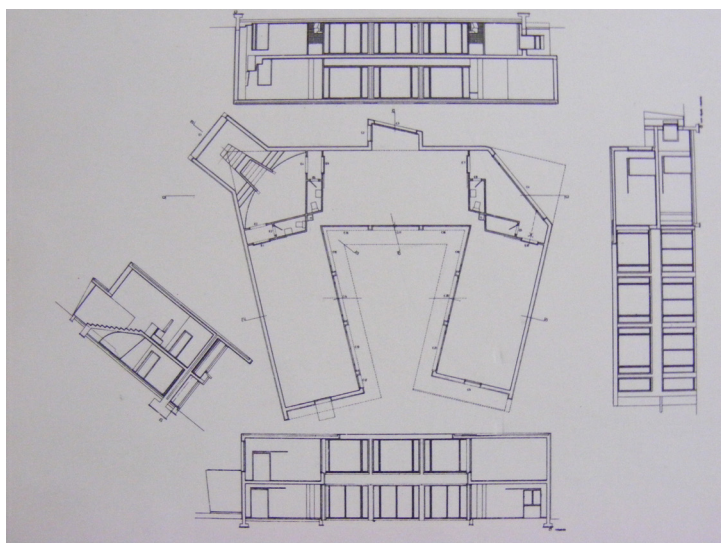
Integra na sua estratégia a *Memória*, mantendo a antiga casa e os anexos da Quinta, atribuindo-lhes uma função programática enquadrada no plano geral da faculdade: serviços de apoio académico.

Com uma área programática de 8700m², Siza Vieira distribuirá os espaços por diversos volumes aparentemente independentes mas que se ligam interiormente, através do corredor distributivo que se encontra inferior à plataforma de onde emerge. Esta *“ (...) fragmentação do volume construído (...) ”*¹²⁷ estrutura uma aparente autonomia volumétrica que desenvolve uma ocupação de menor densidade, amenizando a escala da intervenção e diminuindo o impacto do edifício nas colinas voltadas para o Douro.

As quatro torres reservadas às salas de aula são enquadradas por um edifício de cêrcea superior, implantado longitudinalmente no terreno no sentido poente-nascente. Este surge como uma barreira visual e acústica e ponto de transição entre o espaço académico e as vias autoestradais. Ao mesmo tempo encerra um espaço que pretende

¹²⁶ XAVIER, João Pedro, *Reencontro* in *O Pavilhão Carlos Ramos, colectânea de textos de professores e estudantes*, José Quintão, coord., Porto: Faup Publicações, 2008, pág.119.

¹²⁷ SILVA, Helena Sofia e SANTOS, André, op. Cit., pág.46.



[II.21] Planta e cortes do Pavilhão.



[II.22] Pátio conformado pelo U.

ter o caráter de uso comum e uma dimensão pública, enfatizando a ausência de limites a sul e poente e promovendo relações de proximidade entre o volume a sua envolvente urbana: “*Desenhou-a (...) para ser atravessada e partilhada. Sem muros.*”¹²⁸.

O Pavilhão Carlos Ramos constitui-se como parte integrante deste conjunto volumétrico, nos jardins da Quinta. A especificidade do lugar será decisiva, caracterizada por um jardim bem cuidado, de contornos precisos, com árvores que condicionam em muito a sua forma [II.19].

A sua forma prismática inicial será impossível não apenas pelo condicionamento das árvores e das suas raízes [II.20], mas também pela sua ambiência e contexto cultural. Enquadrado num espaço que requer consciência e sensibilidade no aproveitamento das suas potencialidades, o volume surge como parte do jardim e não apenas integrado nele.

A sensibilidade e respeito pela natureza, componentes metodológicas do seu processo e da sua forma de ver arquitetura, levam Siza Vieira a harmonizar o volume com a pré-existência vegetal, relevando a presença das árvores e permitindo que a forma surja associada à natureza. Desenvolve-se numa obra cuja linguagem moderna, rigor geométrico e processo construtivo dialogam com a envolvente e as pré-existências construídas.

A sua forma estrutura-se em U [II.21], afunilando no contacto com o jardim, aproximando-se da tipologia de pátio; o contraste entre o fechamento exterior e a abertura do alçado interior estrutura uma estreita relação com o jardim envolvente, capacitado pelo rasgamento total e transparência do envidraçado [II.22] e pelo intimismo da relação com o muro que resguarda o pavilhão.

Dois pisos compreendem seis salas aparentemente individualizadas mas simultaneamente integradas num todo [II.23]. Conforma em si riqueza e variedade espacial conseguidas a partir de uma simplicidade de meios: salas panorâmicas contrastam com espaços mais intimistas, através de *estrangulamentos* a nível da planta e conformações espaciais a partir de elementos como portas.

Álvaro Siza intervirá no espaço uma segunda vez, numa resposta a crescentes exigências sociais e técnicas que impõem transformações espaço-temporais.

¹²⁸ SILVA, Helena Sofia e SANTOS, André, op. Cit., pág. 48.



[II.23] Salas do piso superior.



[II.24] Vista do pavilhão à noite, com estudantes a trabalhar no interior.

O seu propósito inicial, servir como espaço dedicado aos professores investigadores e experiências realizadas no âmbito académico, nunca se concretizou, estando esta tarefa dividida entre as antigas cavalariças da Quinta e a casa “cor-de-rosa”. A sua forma adapta-se a um novo programa, logo desde o seu início: o que deveria ser uma solução temporária, funcionando como espaço de aulas, estabelece-se como função definitiva [II.24].

Ensina a partir desta obra, novas gerações de arquitetos. Ensina a pensar a arquitetura e a fazer cidade, a técnica e a poética, luz e materiais: “*Para quem o habita, é um espaço de reflexão e criatividade.*”¹²⁹ e uma mais-valia no percurso profissional de um arquiteto.

Obra semelhante à Villa Savoye no que diz respeito às condições de habitabilidade, sofrendo, de forma semelhante, de variadas amplitudes térmicas em virtude dos seus grandes panos de vidro e caixilharias de ferro delgadas, as suas características espaciais sobrepõem-se, provocando nos seus habitantes evocações sensoriais e românticas que marcarão os seus percursos.

A construção funde-se com a natureza e as suas qualidades sobressaem: a obra torna-se anónima, reconhecendo-se o seu valor e uma qualidade que lhe é intrínseca e independente do seu autor. Não é por ser de Siza Vieira, é por ser funcional e “belo”.

¹²⁹ BOTELHO, Manuel, *O Carlos Ramos não é só um pavilhão* in *Carlos Ramos*, op. Cit., pág.129.

2.2 EDUARDO SOUTO DE MOURA

2.2.1 FORMAÇÃO E AS FIGURAS DE REFERÊNCIA

Eduardo Souto de Moura reconhece-se como sobrevivente de uma forma de ensino, decorrente de Álvaro Siza, Fernando Távora e, em última instância, de Carlos Ramos, considerando a existência de um experimentalismo comum, composto por figuras determinantes e “*inteligentes*”¹³⁰ no percurso e história da escola que partilharam “ (...) *o sonho de resgatar Portugal do seu isolamento e, ao mesmo tempo, não renunciou à própria identidade histórica.*”¹³¹, constituindo assim um legado de continuidade e compatibilidade, passível de ser usufruído, assente em ideais tecnológicos aliados a uma vinculação à problemática social local, numa cultura do contexto e do lugar e numa valorização da História da arquitetura e da sociedade.

A mudança política do país, entre a ditadura e a liberdade, e a consequente abertura de Portugal e interesse dos meios de comunicação especializados, no pós-25 de Abril, consolidam o “*período de crescimento e maturidade*”¹³² do arquiteto, permitindo-lhe uma maior experimentalidade e a oportunidade de comparação de experiências portuguesas com o contexto teórico da formação e construção internacional.

Souto de Moura procura a relação entre arquitetura e contexto materializada na simplicidade e redução linguística defendida por Grassi, através da “*tradução europeia, mais realista e concreta, da escultura minimalista*”¹³³ e *ambiental americana*”¹³⁴ e na “*proposta da arquitetura como objetivo ambiental e ligada ao contexto de grande escala de Gregotti*”¹³⁵, aliados à “*neutralidade de Siza e ao conforto doméstico de Távora aliados ao classicismo moderno de Mies*”¹³⁶ e aos trabalhos de Barragán, Wright, Neutra e Herzog como modelos teóricos e linguísticos, apoiando-se ainda nas obras “*Arquitectura da cidade*” de Aldo Rossi e “*Complexidade e contradição da*

¹³⁰ Souto de Moura referindo-se aos arquitetos que o antecederam, cujo património linguístico não deve ser descurado.

¹³¹ Eduardo Souto de Moura : *conversas com estudantes*, Anna Nufrio, ed., Lisboa: Gustavo Gili, 2008, pág.88.

¹³² TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, Lisboa : Blau, 1996, pág.9.

¹³³ Donald Judd escultor americano minimalista e autor do texto “*Arquitectura*”, fala da unidade (identidade) da pessoa e da unidade da arte (projecto).

¹³⁴ TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, op. Cit., pág.12.

¹³⁵ Ibidem, pág.12.

¹³⁶ TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, op. Cit,

Arquitectura” de Roberto Venturi, que o orientaram no exercício de projeto.

Consciente da importância desta base teórica, expressa em influências arquitetônicas e culturais diversificadas, será na sua formação que Souto de Moura estrutura e concretiza o seu pensamento.

Souto de Moura inicia a sua colaboração com Álvaro Siza ainda durante o seu período formativo académico, em 1975, estendendo-se até 1979. Esta colaboração foi estruturante do seu início de carreira: participa nas iniciativas SAAL¹³⁷, sendo nesta experiência de trabalho, em particular no Bairro de S. Vítor (1974-77), que Souto de Moura contacta com o tema do *Tempo* na Arquitetura, materializado no respeito pela pré-existência e pela procura da preservação da memória com a sobreposição de dois tempos e de duas linguagens. Em S. Vítor depara-se com o tratamento da pré-existência, e consequente ruína, de três formas distintas: a estruturação do antigo como forma de enquadramento e suporte do novo; a simulação e manipulação da ruína; e manutenção da pré-existência no seu estado de degradação, não apenas com uma atitude romantizada e figurativa, de perpetuação da memória do passado, mas também com um sentido pragmático e estruturador do projeto, como elemento organizador do espaço público.

A partir deste período experimental, Souto Moura reconhecerá e manterá uma reflexão sobre a passagem do Tempo nos seus projetos: período de aprendizagem e de internacionalização, passado sob a influência e ensinamentos de Siza, permitir-lhe-á estruturar uma valorização e respeito pela pré-existência, existente ou simulada, com o intuito de solidificar a inserção da nova intervenção, aliado a princípios de rigor técnico e exercício criativo, redescoberta de valores da responsabilidade pessoal do projeto, da interpretação subjetiva e crítica pessoal da realidade e do desejo de criação de um significado inerente ao lugar de intervenção que valorize a própria obra.

Redescobre Fernando Távora sob a alçada de Álvaro Siza, assimilando o seu “*rigor descomplicado e naturalidade profissional*”¹³⁸. A obra do arquiteto não se desprende do passado, antes evocando-o. A sua modernidade compreende os valores da tradição, estruturando uma relação que afirma as semelhanças e a continuidade,

¹³⁷ Procurando a dignificação da habitação social, o processo SAAL – Serviço de Apoio Ambulatório Local – ensaiou grandes temas de renovação urbana e preocupação social que se refletiram, significativamente e de forma mediática, no panorama arquitetónico internacional. Valorizando a dimensão ideológica da arquitetura, entendida como processo de reforma social, estas experiências foram determinantes no rumo tomado pela arquitetura portuguesa a partir deste período: a carência infraestrutural, da qual o país sofria, obrigou a que a arquitetura portuguesa tomasse uma atitude de projeto empírica e pragmática, com uma linguagem simples e depurada, que a caracteriza atualmente.

¹³⁸ TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, op. Cit., pág.7.

através de uma atitude concetual dialogante com as formas do passado e de um conceito patrimonial espaço-temporalmente alargado ao território, no quadro de uma continuidade arquitetónica e temporal que compreende a arquitetura como matéria contínua de projeto: “ (...) a sua obra “é um exemplo das tensões criadas pela necessidade cultural de aceitar o Movimento Moderno e, simultaneamente, de respeitar as raízes do nacionalismo como factor contrário ao regionalismo fascizante (...)”¹³⁹.

Durante a sua formação académica, Souto de Moura privilegia o desenho como elemento central da Arquitetura, ferramenta transformadora do sítio e não apenas como fenómeno linguístico, fruto dos ensinamentos de Fernando Távora, que defendia e ensinava o valor do desenho¹⁴⁰ e da História, experimentando também com o contexto histórico e cultural português: reconhece o papel do arquiteto na sua formação, como criador de um legado instrumental, no entanto não de forma direta, assomando-se fundamental na sua valorização da História, e referindo-se a Fernando Távora como “ (...) uma figura histórica que resolve um impasse da arquitetura portuguesa.”¹⁴¹.

Com Fernando Távora revisita um património linguístico disponível, comum a muitos arquitetos portugueses, mas agora entendido e apreendido criticamente com a “ (...) lucidez decorrente de um longo e persistente exercício radical.”¹⁴². A leitura e o entendimento do passado cultural, com as experiências e contribuições de cada um como legado comum, permitem a construção e estruturação de um discurso e património linguístico pessoal e coletivo. Introduzindo princípios como “ (...) o papel do desenho, a compreensão do lugar, a importância da história (...)”¹⁴³, que condicionam o ensino da arquitetura e, consequentemente, a formação de Souto de Moura, que discordava do caminho político e filosófico¹⁴⁴ que a disciplina tinha encetado durante este período¹⁴⁵,

¹³⁹ TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Lisboa: Blau, 1993, pág.7.

¹⁴⁰ Podemos caracterizar o desenho de Fernando Távora por uma “ (...) íntima solidariedade entre a paisagem e a razão artificial do tempo: conservar e construir são momentos de um mesmo método na transformação dos edifícios, garante de vida é o respeito pela sua identidade arquitetónica, continuando-a, inovando-a.”, TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, op. Cit., pág.16.

¹⁴¹ MONTEIRO, Ana Catarina Gomes Castro, *O Tema da Ruína na Obra de Eduardo Souto de Moura*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2009, policopiado, pág.91.

¹⁴² LÉON, Juan Hernández, COLLOVÀ, Roberto, FONTES, Luís, *Santa Maria do Bouro : Eduardo Souto de Moura : construir uma pousada com as pedras de um mosteiro=building a pousada using stones from the monastery*, Lisboa : White & Blue, 2001, pág.57.

¹⁴³ *Eduardo Souto de Moura*, Antonio Esposito e Giovanni Leoni, ed., Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.11.

¹⁴⁴ “Não se faziam projectos ou desenhos e a arquitectura era uma ciência social”, MOURA, Eduardo Souto de, in *Eduardo Souto de Moura*, Antonio Esposito e Giovanni Leoni, ed., op. Cit., pág.11.

¹⁴⁵ Segundo Álvaro Siza “foi um dos insatisfeitos com a orientação pedagógica dominante na altura, que prolongava indefinidamente uma suposta ilegitimidade do desenho, em contraposição a uma prática orientada a impulsionar a mudança social e política”, SIZA, Álvaro, in *Souto de Moura*; Wilfried

transmite assim valores e questões sensíveis à realidade portuguesa¹⁴⁶, articulando a realidade contemporânea e tradicional, “ (...) *com a utilização consciente das técnicas modernas contaminadas pelas tradicionais* (...) ”¹⁴⁷.

Mies van der Rohe não ignora o papel da História e tende a valorizar a arquitetura do passado, sendo-lhe reconhecível um sentido clássico presente na “ (...) *procura da regra, a procura da ordem, a procura do racional* (...) ”¹⁴⁸, materializado numa adaptação do sistema clássico à modernidade. O sentido de continuidade em arquitetura assentará na tradição, a partir da qual foi possível estabelecer novas regras para a arquitetura moderna ao tomar “ (...) *como ponto de partida o sistema de regras da arquitectura tradicional* (...) ”¹⁴⁹.

Associado à sua conceção de *Tempo*, Mies van der Rohe procura o desenvolvimento de espaços cujo objetivo será a flexibilidade, na utilização e utilizadores, e a extensão da vida útil do edifício, defendendo a ideia que o modo como se utiliza um determinado espaço muda constantemente, variando no tempo e na identidade.

Souto de Moura encontra assim linhas orientadoras da sua arquitetura na obra do arquiteto: “*El en caso de Mies me interesa mucho esa búsqueda suya, de toda una vida, intentando descubrir la forma perfecta, platónica: el arquetipo de la arquitectura. Pero me interesa más su actitud que el resultado, que sabemos que no alcanzaría. Mies tuvo que simular las cosas, hacer estructuras falsas, recubrimientos.*”¹⁵⁰. A sua intervenção informada no contexto e *lugar* - instrumento que fornece indícios projetuais -, e o desejo de alcançar a essência da técnica, confiante nas capacidades construtivas dos materiais industriais – como o ferro, o aço, o vidro e o betão -, cujo conhecimento conduzirá a novas tendências libertadoras, induzem Souto Moura ao encontro e definição de um *sistema*, que assim impregna a sua arquitetura de uma *naturalidade*, associada ao estudo da arquitetura popular portuguesa: conjugando a

Wang (dir), Álvaro Siza, Barcelona: Gustavo Gili, 1990, pág.10.

¹⁴⁶ “(...) *Távora sought to relate ongoing developments in Europe to the objective conditions of portuguese society.*”, TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, op. Cit., pág.16.

¹⁴⁷ *Eduardo Souto de Moura*, Antonio Esposito e Giovanni Leoni, ed., op. Cit., pág.41.

¹⁴⁸ MOURA, Eduardo Souto de, *Ambição à obra anónima*, in TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto de Moura*, op. Cit., pág.33.

¹⁴⁹ COLQUHOUN, Alan, “*Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier*”, in *Arquitectura moderna y cambio histórico : ensayos : 1962-1976*, Barcelona: Gustavo Gili, , 1978, p.113, citado por LOPES, Ana Cláudia B. P., *Conhecimento e Memória*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2009, policopiado, pág.45.

¹⁵⁰ CASTRO, Luís Rojo de, *La Naturalidad de las cosas; Una Conversación con Eduardo Souto de Moura* in *Eduardo Souto de Moura: 1995-2005: la naturalidad de las cosas - the naturalness of things*, Fernando Márquez Cecilia y Richard C. Levene, ed., Madrid: El Croquis, 2007, pág.11.

cultura da realidade local e do lugar com a associação de materiais tradicionais aos industriais, procura, mais do que clareza construtiva, a *naturalidade* da sua obra, da mesma forma que Távora introduz conforto nos edifícios e Siza introduz *naturalidade*, como “*gatos a dormir ao sol*”¹⁵¹.

A adaptação de conceitos arquitetónicos clássicos à passagem do *tempo*, através da reinterpretação de noções históricas possibilita a oportunidade de uma reinterpretação, estudo crítico, desenvolvimento e estruturação de um discurso e património linguístico, caracterizado por um rigor construtivo, dimensão analítica e representação da matéria.

A sua atitude crítica e a direta influência dos teóricos como Roberto Venturi e Aldo Rossi orientam Eduardo Souto de Moura no seu percurso, estudando e interpretando as suas obras, retirando delas matéria de projeto.

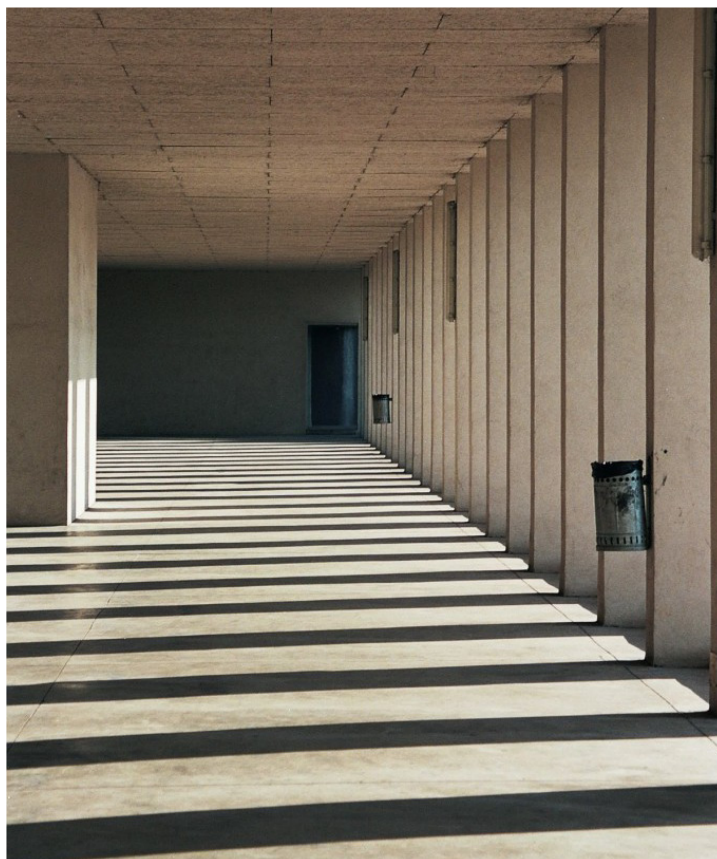
Roberto Venturi considera o papel da História na arquitetura da cidade mas no entanto analisa-a e questiona a sua pertinência e operatividade no exercício de projeto. Analisando a forma como esta se estrutura, desenvolve e constrói, procura esclarecer a sua validade e apropriação operativa como matéria de projeto passível de ser manipulada: “ (...) o sentido histórico, não somente do passado como passado, mas também do passado como presente (...) ”¹⁵². À semelhança de Sto. Agostinho, que considerava que não existiam três conceções de *Tempo* – *passado*, *presente* e *futuro* - mas antes três presentes – o *presente do passado*, o *presente do presente* e o *presente do futuro* -, apreendendo a memória e a História.

Conhece Aldo Rossi em 1976, ainda durante o seu período formativo: “*Se Siza me deu a mecânica do projecto, Rossi deu-me a epistemologia, o suporte conceptual para a leitura da realidade; ser rossiano, para mim, significa compreender a cultura, compreender a história da cidade, dos lugares, da memória, e cruzá-los segundo uma lógica afectiva.*”¹⁵³. Este primeiro contacto impele Souto de Moura no sentido de uma compreensão da base teórica do autor, adaptando-a ao seu próprio método projetual e à sua própria arquitetura: “*y cuando escuché a Rossi afirmar por primera vez que la ciudad está a nuestra disposición, al igual que la historia de la arquitectura, y que la experiencia de la ciudad nos da criterios sobre la escala, la fábrica residencial,*

¹⁵¹ MOURA, Eduardo Souto de, *Ambição à obra anónima*, in TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto de Moura*, op. Cit., pág.33.

¹⁵² VENTURI, Roberto, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978, pág.20.

¹⁵³ MOURA, Eduardo Souto de, *Dopo Aldo Rossi* in *D'architettura, rivista italiana d'architettura*, nº23 Milão: Federico Motta, 2000, pág.188-189.



[II.25] Gallarate II, Aldo Rossi.



[II.26] Gallarate II, Aldo Rossi.

los monumentos, la permanencia de las cosas y su transformación, empecé a ver las cosas de otra manera. Entonces sentí la necesidad de hacer algo: dibujar, fotografiar, pasear por las calles, entender la diferencia entre lo individual y lo colectivo.”¹⁵⁴.

Aldo Rossi defende o estudo de conceitos como lugar, tipo, monumento e permanência na procura de uma leitura, entendimento e apreensão minuciosos da cidade: imortalizados na sua obra “A Arquitetura da Cidade”, estes princípios procuram, através da produção de um conhecimento científico, a compreensão da cidade, das tipologias e da história da arquitetura, este último instrumento essencial da arquitetura.

Cria um ponto de ligação entre Souto de Moura e Mies van der Rohe, na sua exaltação da Antiguidade Clássica, onde encontra a base e o modelo para a sua arquitetura - “ (...) *todas as grandes arquitecturas propõem de novo a arquitectura da Antiguidade, como se a relação estivesse para sempre fixada; mas de cada vez se repropõe com uma diferente individualidade*”¹⁵⁵ – e a partir da inteligência e capacidade do mestre em a regra e a harmonia clássica à arquitetura moderna.

Aldo Rossi serve-se da História e de um património linguístico e formal já testados como suporte da produção arquitetónica atual, adaptando-os e reinterpretando-os temporalmente, pois só com o seu conhecimento e da história da arquitetura se conseguem as bases para a produção contemporânea. Procura definir um sentido mediador de cultura, entre o passado e o presente, com o qual Souto de Moura se identifica: a relação entre Arquitetura, natureza e *Tempo*, propondo uma releitura crítica da continuidade histórica da arquitetura.

Tempo é visto por Aldo Rossi como um contínuo circular que, aplicado à Arquitetura, se inicia na *natureza*, dando origem ao projeto, assente em bases históricas, e, com a passagem do *tempo*, se transforma em *ruína* e é absorvida pelo *lugar*, voltando ao seu estado de *natureza* e consequente “*matéria projetável*”¹⁵⁶: obra tende a tornar-se ruína, a voltar a fundir-se com a Natureza.

Defende a união entre a teoria da Arquitetura e a prática de projeto, contra a “*pretensão de universalidade do Movimento Moderno*”¹⁵⁷ e o “*platonismo da arquitetura pós-revolucionária*”¹⁵⁸, considerando o processo criativo arquitetónico

¹⁵⁴ CASTRO, Luís Rojo de, *La Naturalidad de las cosas; Una Conversación con Eduardo Souto de Moura*, op. Cit., pág.16.

¹⁵⁵ ROSSI, Aldo Rossi, *A Arquitectura da Cidade*, José Charles Monteiro, trad., Lisboa: Edições Cosmos, 2001, pág.156.

¹⁵⁶ *Eduardo Souto de Moura*, Antonio Esposito e Giovanni Leoni, ed., op. Cit., pág.29.

¹⁵⁷ SILVA, Helena Sofia e SANTOS, André, *Souto de Moura*, Vila do Conde: Quidnovi, 2011, pág.11.

¹⁵⁸ Ibidem, pág.11.

indissociável do engenho humano, da vida em sociedade e, consequentemente, do *tempo*, condição essencial ao Homem. Pensa na arquitetura de uma forma análoga à cidade existente, exaltando fenómenos de memória urbana, continuidade projetual e construtiva e instrumentalização do lugar e da História: a cidade como processo formativo lento e coletivo, uma sobreposição de estratos de diferentes tempos históricos, usando um mesmo vocabulário com elementos simples mas variados na sua utilização, conjugação de materiais e escala.

Souto de Moura apreende a partir do estudo dos princípios de Aldo Rossi o respeito pela cidade, a importância da História e da *Memória*, um entendimento de que não existe uma contemporaneidade sem *História* e o próprio *Tempo*: “ (...) *com o tempo a cidade cresce sobre si mesma; adquire consciência e memória de si própria (...) existem muitos tempos na forma da cidade (...)* ”¹⁵⁹.

¹⁵⁹ ALDO ROSSI, *A Architectura da cidade*, Lisboa : Cosmos, 2001, pág.31.

2.2.2 PERCURSO E METODOLOGIA PROJETUAL

“Desenhar deve ser um fenómeno de inteligência, e desenhar do zero é um fenómeno de estupidez, porque é perder um legado de informação disponível.”¹⁶⁰

O processo de projeto de Eduardo Souto de Moura recorre indubitavelmente, de forma natural e consciente ou inconscientemente, a figuras e referências que de algum modo e em determinado período do seu percurso o terão influenciado, contribuindo para a construção de um discurso e processo de trabalho próprio.

Os primeiros quinze anos do seu percurso profissional são comumente associados à pequena escala da habitação unifamiliar. Estas primeiras experiências, no âmbito da moradia familiar, resultam da procura de um sistema e património linguístico e construtivo: as primeiras habitações, marcadas por uma forma retangular e planos opacos e superfícies em vidro, dão lugar a volumes mais fragmentados, afastados da anterior volumetria prismática, e formas mais recortadas, como acontece na Casa de Tavira e a Casa na Serra da Arrábida.

A arquitetura doméstica surge no panorama profissional de Souto de Moura, e dos arquitetos do Porto, como um laboratório experimental: representação do discurso entre a tradição e a inovação, pesquisa crítica – estudo da tipologia, da racionalidade do esquema distributivo, da hierarquia dos espaços interiores e da sua relação com os exteriores – do património histórico da arquitetura popular. Surge assim como forma de aprofundar um discurso que Souto Moura procura estruturar, desenvolvendo princípios geradores da forma que não seguem sempre a mesma regra, adaptados antes ao programa e às condicionantes locais: *“Os pequenos trabalhos, as encenações, o design tornam-se como laboratórios experimentais sobre o estudo das estruturas e dos espaços.”¹⁶¹*. Estuda e interpreta o minimalismo das formas, tornando-o numa peça essencial ao seu património linguístico, como processo de redução e abstracção que torna a arquitectura mais objetual e abstracta, sem a transformar numa fórmula sem sentido crítico.

¹⁶⁰ MOURA, Eduardo Souto de, *Ambição à obra anónima*, in *Eduardo Souto Moura*, op. Cit., pág 32.

¹⁶¹ TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, op. Cit., pág.20.

O seu campo projetual expande-se, proporcionando a experimentação de outras soluções construtivas e referências plásticas, assentes num crescimento contínuo, mobilidade e questionamento constante, e no encontro com o passado e a contemporaneidade, providenciando “*instrumentos críticos*”¹⁶².

A matéria, a dimensão analítica e o rigor construtivo estruturam princípios essenciais da sua forma de ver e pensar a arquitetura.

Entende o Movimento Moderno¹⁶³ como um “ (*...*) discurso de continuidade com meios técnicos e intenções diferentes mas com um campo comum (com o Classicismo): as proporções, a relação da estrutura com a forma, a linguagem depurada.”¹⁶⁴, que possui a elementaridade de uma linguagem nova, pura, para responder ao programa funcional da arquitetura. Adota e adapta alguns dos princípios do movimento, providenciando uma linguagem racional, de natureza concetual, que lhe permitirá pensar e fazer arquitetura.

Neste sentido, a sua obra revela um profundo conhecimento dos sistemas construtivos tradicionais e locais, estudando a releitura de valores disciplinares tradicionais e aproximando-se da arquitetura tradicional portuguesa e dos processos construtivos locais como referenciais para o seu projeto, tendo na sua génese princípios civis e sociais.

A procura da ordem e do rigor construtivo, que muitas vezes constituem a característica primordial das suas intervenções, estão sempre presentes no seu processo de trabalho, caracterizado por discurso claro, com razões e regras simples e objetivas.

Acredita que tanto os sistemas tradicionais como os modernos “ (*...*) perderam a sua razão fundadora (*...*) ”¹⁶⁵, tornando-se “ (*...*) meros instrumentos de igual valor operativo (*...*) ”¹⁶⁶ a nível funcional e sensorial: o percurso do seu trabalho rege-se pela construção de um conjunto de regras referências, que permitem a elaboração formal e linguística do edifício, e a evolução de uma linguagem arquitetónica, fruto de um processo cumulativo de personagens e modelos¹⁶⁷, em que o papel do tempo e da

¹⁶² SILVA, Helena Sofia e SANTOS, André, *Souto de Moura*, op. Cit., pág.16.

¹⁶³ Movimento Moderno – período artístico entre o final da I Guerra Mundial e a década de 60 que, convicto na possibilidade de um mundo melhor através de um discurso racional e progressista, procurava um distanciamento de linguagens históricas, privilegiando a geometria, a abstração, a industrialização e os seus materiais.

¹⁶⁴ MOURA, Eduardo Souto de, *Ambição à obra anónima*, in TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto de Moura*, op. Cit., pág.31.

¹⁶⁵ TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto de Moura*, op. Cit., pág.7.

¹⁶⁶ Ibidem, pág.7.

¹⁶⁷ “Quando comecei a minha actividade escolhi uma linguagem e personagens de referência que me

história da arquitetura surge como fulcral.

Os seus edifícios combinam sistemas construtivos diversos, base do seu método projetual, e frequentemente tema arquitetónico para o projeto.

Os processos construtivos e princípios linguísticos, que se associam frequentemente e geram um diálogo de confrontos e complementaridades, procuram como tema da composição, o funcionamento como um todo, gerando a complexidade projetual que transmite uma certa *simplicidade e regra* na obra contruída, fixando a identidade do edifício. A complexidade da sua linguagem – “*O meu objectivo não é ser simples, é a complexidade das coisas (...)*”¹⁶⁸ - e do seu método procura a naturalidade e anonimato¹⁶⁹ como objetivo final, entendendo-se a autenticidade, a clareza e o rigor do seu método do projeto a partir do claro entendimento das partes, que o constituem e definem.

É necessário entender o sítio onde se vai inserir [II.27], entender a linguagem presente, se é necessário ou não uma “*(...) intervenção acutilante para repor uma determinada ordem.*”¹⁷⁰, que os seus edifícios transmitem, como objetos transformadores do lugar, com componentes artificiais e naturais.

A subjetividade e irracionalidade do desenho afasta-se do entendimento que Souto de Moura tem dele, transformando-o numa ferramenta que interpreta e torna explícitos os princípios encerrados no contexto, ligando-se à situação específica, considerando os pressupostos programáticos e esclarecendo tecnologicamente a contraposição entre inovação e tradição: “*Desenho à mão e depois quando preciso de mais rigor pego nuns esquadros e numas réguas e vou buscar uns alinhamentos...faz-me muita impressão desenhar sem saber as dimensões (...)*”¹⁷¹. A passagem do desenho à obra, ciente da qualidade espacial pensada ao pormenor, aproximam a idealização da concretização e da real apropriação à obra arquitetónica, materializadas numa estreita e constante relação entre projeto e construção [II.28], mais próxima e consciente de erros projetuais e estruturada em prol de discussões e soluções na obra.

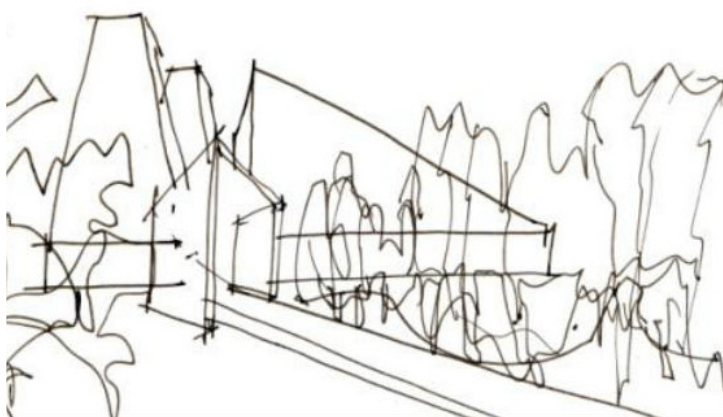
Aproximando-se da tradição projetual portuguesa e da sua racionalidade construtiva, empírica e pragmática, que torna a reutilização numa possibilidade compositiva, Souto de Moura interessa-se pela imagem romantizada da ruína, interessavam”, MOURA, Eduardo Souto de, in *Eduardo Souto Moura*, op. Cit., pág. 436.

¹⁶⁸ TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, op. Cit., pág.32

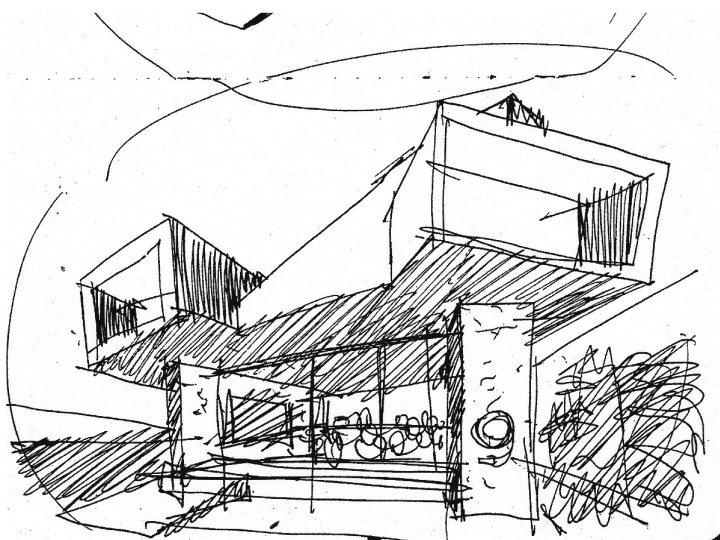
¹⁶⁹ MOURA, Eduardo Souto de, *Ambição à obra anónima*, in TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto de Moura*, op. Cit., pág.32.

¹⁷⁰ Ibidem, pág.32.

¹⁷¹ MOURA, Eduardo Souto de, *E o Douro ali tão perto*, in *Arquitectura e Vida*, nº 43, 2003, pág.113.



[II.27] Esquisso para a Casa das Histórias.



[II.28] Esquisso para a Casa do Cinema Manoel de Oliveira.

apreendendo e simultaneamente atribuindo significados ao ato natural da passagem do tempo.

A pré-existência e a ruína surgem no seu projeto como legitimação da própria intervenção, evidenciando a existência de dois tempos, à semelhança do já experimentado por Álvaro Siza: a nova construção surge sustentada pelo significado inerente a essa pré-existência, capaz de comunicar e integrar - evocando memórias e promovendo relações de familiaridade espacial - as suas obras no universo cultural a que pertencem, revelando e desenvolvendo vestígios que constroem paisagem, procurando a relação com a natureza e a anonimidade da proposta.

Souto de Moura observa e estuda a realidade, feita de objetos vulgares e muitas vezes privados de interesse arquitetónico: estuda a estrutura mínima que tornará possível o maior número de interpretações possíveis – a forma supera a função, concedendo ao objeto a flexibilidade necessária à interpretação adequada que uma sociedade em contínua evolução lhe exige.

Redescobre na sua obra, através da prática do desenho como pesquisa projetual, valores de adaptação às realidades locais e valorização dos lugares e contexto, estruturando um património linguístico próprio e uma identidade, baseado numa componente história e assente em princípios tradicionais e inovadores tecnológicos, conjugados simbioticamente, de forma a revelar a restituição da confiança numa objetividade e capacidade de resposta restituída à construção.

2.2.2.1 A MEMÓRIA E O LUGAR

A presença do passado assoma-se essencial no fazer arquitetura de hoje: nele encontrar-se-á o necessário para seguir em frente, aprender a lição, colhê-la e transportá-la para o futuro: “ (...) *se o passado é, por definição, algo de imutável, aquilo que pelo contrário muda e se transforma é o conhecimento que dele cada geração apreende.*”¹⁷².

As obras do passado, longínquo ou mais próximo, estão vivas e incitam o arquiteto a avançar na procura de novas metas e sínteses para novas obras, capazes de se juntar às existentes e competir com elas: “*Satisfazer as exigências humanas, sempre crescentes, provoca um contínuo e progressivo uso dos recursos disponíveis. Um uso que impõe a realização de obras capazes de armazenar, transportar, transformar e finalmente usar partes de cidades e de edifícios abandonados, mortos ou agonizantes.*”¹⁷³.

O projeto é uma avaliação e clarificação de intenções¹⁷⁴, a expressão de um juízo sobre a arquitetura, sobre a cidade como é, como foi, como poderia ser. Começar no passado fornecerá pistas para prosseguir em direção ao futuro: o olhar voltado para o passado mostra-se útil e eficaz para “ (...) *quem tenha conhecido plenamente as condições da nossa contemporaneidade (...)* ” e “ (...) *tenha tido a capacidade de colocar a si próprio as questões relevantes do nosso tempo.*”¹⁷⁵.

Fernando Távora considera a intervenção na Arquitetura como mais uma fase na vida do edifício, compreendendo e reinterpretando o património construído, procurando implementar um novo valor criativo à pré-existência, em continuidade com a sua História, de forma análoga aos intuitos de Le Corbusier perante a Villa Savoye: “ (...) *a intervenção actual é mais uma, desenhada com regras claras que*

¹⁷² BATTISTA, Nicola di, *A lição do passado* in *Construir no tempo – Souto de Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi*, Lisboa: Estar Editora, 1999, pág.11.

¹⁷³ CANNATÀ, Michele e FERNANDES, Fátima, *Construir no tempo – Souto de Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi*, Lisboa: Estar Editora, 1999, pág.7.

¹⁷⁴ GRASSI, Giorgio, *Projectos para a Cidade Antiga* in *Construir no tempo – Souto de Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi*, op. Cit., pág.17.

¹⁷⁵ BATTISTA, Nicola di, op. Cit., pág.12.

resultam da interpretação da história, incluindo a contemporânea.”¹⁷⁶.

No entanto advoga uma interpretação e sujeição aos parâmetros históricos de forma crítica, procurando a sua eficácia como elemento projetual e matéria operativa, seguindo no sentido da atitude natural de evolução do edifício e desviando-se de um respeito obsessivo pelo construído e de uma manutenção e recuperação integral nostálgica, sustentada pelo medo de perda do passado e de uma identidade: “ (...) *a história vale na medida em que pode resolver os problemas do presente e na medida em que se torna um auxiliar e não uma obsessão.*”¹⁷⁷, ou seja, na medida em que se torna matéria de projeto, contribuindo para a introdução e sustentação do novo como símbolo da memória coletiva, fundamental às sociedades.

Considerando a existência de dois tempos numa mesma obra¹⁷⁸, numa visão diacrónica do projeto, Fernando Távora atua muitas vezes tomando o lugar do seu autor e projetando como tal, na procura de uma continuidade e evolução natural da obra, assimilando alguns dos princípios enunciados por John Ruskin, no que diz respeito à compreensão da espiritualidade de cada lugar, mas preferindo no entanto intervir na ruína, quando necessário. A autoria surge como relevante mas não limitadora ou estruturadora da sua intervenção.

Souto de Moura tem consciência do conceito de *Tempo* e da importância do conhecimento deste, aliado ao sentido histórico, na elaboração da arquitetura contemporânea. Adotará a partir de Fernando Távora uma metodologia que não exalta a rotura entre o novo e o existente, considerando antes a sua intervenção como mais uma etapa na existência da obra. Mantendo, no entanto, como princípio, uma estratégia operativa, servindo-se da pré-existência e das alterações nela introduzidas de forma a servir o projeto, serão reconhecíveis na sua obra e na de Fernando Távora um carácter inovador, ao promover “ (...) *a consideração da história como matéria de um projecto de autor. (...) um verdadeiro projecto integrado passa por manter vivo e presente o passado visitável* (...) ”¹⁷⁹.

O Tempo, a História e a Memória surgem perante o arquiteto não como

¹⁷⁶ COSTA, Alexandre Alves, *A Arte de Construir a Transformação*, in *Estudos/Património*, Lisboa: IPPAR, 2002, pág.127.

¹⁷⁷ TÁVORA, Fernando, *Falsa Architectura* in TRIGUEIROS, *Fernando Távora*, op. cit., pág.12.

¹⁷⁸ “*Podemos talvez considerar dois tipos de participação na organização do espaço; uma participação a que chamaremos horizontal, que se realiza entre homens de uma mesma época, uma outra a que chamaremos vertical, que se realiza entre homens de épocas diferentes. São dois aspectos de uma mesma realidade, com a diferença, se diferença pode chamar-se-lhe, de que o tempo conta mais no segundo do que no primeiro, embora não esteja ausente também neste.*”, TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, op cit., pág. 20.

¹⁷⁹ COSTA, Alexandre Alves, *A Arte de Construir a Transformação*, op. Cit., pág.128.

dados estáticos e assentes concetualmente mas antes como instrumento de trabalho e matéria projetual, passível de ser manuseada, após uma análise crítica e interpretativa, pois “ (...) a história vale (...) na medida em que se torna um auxiliar (...) ”¹⁸⁰. A intervenção arquitetónica sustentar-se-á na historicidade e na capacidade do projetista de perceber esta tradição: “envolve, em primeiro lugar o sentido histórico (...). E o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença”¹⁸¹, de forma a facilitar e apoiar a introdução do novo: “Se ser contemporâneo do próprio tempo é condição primeira e irrenunciável do nosso ofício, o passado representa, pelo contrário, a identidade cultural.”¹⁸².

Para T. S. Eliot, “este sentido histórico, que é um sentido do intemporal assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um (arquiteto) tradicional”¹⁸³; antes da inserção do novo, a ordem existente já está completa “e, assim, se reajustam a esta as relações, as proporções, os valores de cada obra de arte; e isto é a concordância entre o velho e o novo.”¹⁸⁴, mantendo um sentido de continuidade projetual da obra.

Considera a obra como memória de um tempo: a sua intervenção na pousada de Santa Marinha da Costa, por exemplo, caracteriza-se por uma interpretação da evolução natural do edifício ao longo do tempo, compreendendo o que foi o processo de crescimento da obra, de forma a introduzir a sua própria intervenção. Souto de Moura defenderá uma atitude projetual mais operativa, por vezes modificando a ruína, alterando-a e adaptando-a, conforme as especificidades de um projeto específico.

Aldo Rossi interpreta a passagem do tempo em arquitetura com um sentido de naturalidade, defendendo que o percurso expectável da obra é a sua transformação em ruína e consequente fusão com o estado natural do meio em que se insere, a Natureza: esta relação manifesta-se essencial na Arquitetura, para Souto de Moura: “Creio que não existe arquitectura sem natureza. Alguém, não recordo quem, disse numa ocasião numa entrevista que o mundo está constituído por dois universos particulares: a natureza, obra de Deus e a arquitetura, obra do homem.”¹⁸⁵

A invenção ou valorização da ruína, como estado de contemplação ou como ruína operacional na obra de Souto de Moura, baseia-se na importância da preservação

¹⁸⁰ TÁVORA, Fernando, *Falsa Architectura* in TRIGUEIROS, Fernando Távora, op. cit., pág.12.

¹⁸¹ ELIOT, T. S., *Ensaio de doutrina crítica*, Lisboa: Guimarães Editores, 1997, pág.22.

¹⁸² BATTISTA, Nicola di, op. Cit., pág. 11.

¹⁸³ ELIOT, T. S., op. Cit., pág.22.

¹⁸⁴ Ibidem, pág.23.

¹⁸⁵ MOURA, Eduardo Souto de, *Conversas com estudantes*, 2005, Gustavo Gili, 2008, pág.74.

da memória, como símbolo da passagem do tempo e de elemento que nos remete para uma presença anterior à intervenção: *“Creio que as ruínas têm esse cenário ideal de serenidade e nós sentimo-nos bem quando passeamos entre elas. (...) É essa ausência de esforço do que está ao nosso redor que nos evoca a situação de tranquilidade. E porque não há esforço? Porque a arquitectura introduziu sabiamente as suas próprias regras específicas na imitação da natureza.”*¹⁸⁶.

Não apenas numa atitude de reaproveitamento material, é também utilizada pelo seu valor simbólico e plástico, da presença de uma preexistência que suporta a intervenção, como processo para atingir a naturalidade arquitetónica, estabelecendo a última etapa da construção, cujo regresso à natureza termina o ciclo natureza-construção-natureza: *“ (...) a arquitetura é a concretização de alterações sucessivas, e por vezes, sobrepostas, em tempos diferentes e descontínuos do território natural e artificial (...) ”*¹⁸⁷.

O projeto surge como elemento estruturador do contexto e proporcionador qualitativo do lugar: *“Para Eduardo Souto de Moura, o contexto representa aquela entidade onde os materiais e os espaços entram em contacto e se comparam com o próprio lugar mental.”*¹⁸⁸

Souto de Moura parte da transformação concreta do sítio e da realidade, dotando de qualidade espaços específicos, pondo em causa a indiferença pelo lugar. Percebe a relevância deste elemento, não apenas do que diz respeito à topografia mas também num entendimento mais alargado, no seu sentido histórico, a preocupação com a vida do lugar e a memória que lhe está associada, a intervenção surgindo quase naturalmente: *“O local é a base da composição arquitectónica.”*¹⁸⁹. O equilíbrio surge *“ (...) quando natureza e artefacto coexistem (...) ”*¹⁹⁰, a partir do desenvolvimento de uma relação de apropriação e comunhão entre arquitetura e lugar, em que *“ (...) a natureza proporciona constantemente formas e materiais à arquitectura e esta intervém na natureza para adequá-la aos seus próprios fins (...) ”*¹⁹¹.

A leitura e interpretação do lugar tornam-se instrumentais no processo projetual, comportando uma apreensão crítica e configuradora da realidade enquanto objetivo

¹⁸⁶ MOURA, Eduardo Souto de, “Entrevista a Eduardo Souto de Moura” in *Revista 2G*, nº5, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998, pág.134.

¹⁸⁷ CANNATÀ, Michele e FERNANDES, Fátima, op. Cit., pág.7.

¹⁸⁸ MOURA, Eduardo Souto de, *Conversas com estudantes*, op. Cit., pág.90.

¹⁸⁹ CORBUSIER, Le, *Conversa com os estudantes das escolas de arquitectura*, Lisboa: Livros Cotovia, 2003, pág.47.

¹⁹⁰ MOURA, Eduardo Souto de, *Entrevista a Eduardo Souto de Moura*, *Revista 2G*, op. Cit., pág.135.

¹⁹¹ *Ibidem*, pág.135.

arquitetónico, valorizando os princípios da intervenção. Souto de Moura entende-o como um instrumento, “*O sítio é um pressuposto. Não existe o sítio. O sítio é um instrumento (...) “*¹⁹², passível de ser experimentado e manipulado, afastando-se da consideração do sítio como entidade objetiva, sem, no entanto, criar um objeto de arquitetura autónomo e descontextualizado: centrado no contexto, trabalha-o como matéria de projeto, reagindo de forma empírica às propriedades físicas do espaço e adaptando-se às realidades e aos conceitos de território e propriedade pois “*Os limites são diferentes e o conceito de território e de propriedade são diferentes*”¹⁹³.

O sítio revela-se como fonte informativa, capaz de revelar as características primárias do lugar e fornecer indícios¹⁹⁴ orientadores da intervenção e da criação de significado, através da perceção das regras inerentes ao sítio e desenvolvendo-se na procura do equilíbrio com a natureza e a pré-existência: “*Qual é então o papel do arquitecto? Deve extrair a energia do lugar; estudá-lo para entender o que é que não está bem nesse lugar; para melhorá-lo deve acrescentar algo artificial a um lugar totalmente natural*”¹⁹⁵. Estrutura uma compreensão do lugar como possuidor de memória e vida que lhe está associado, local de repouso de uma História e pré-existências e determinantes na nova conceção projetual: entende e assimila o suporte da arquitetura tradicional e do contexto que o envolve, “*Tudo quanto há foi já visto, existe como forma ou sistema de formas. O espírito organizou-se com essas imagens, que se não encontram em estado de dicionário visual, mas são internamente orgânicas, são uma experiência de constituição*”¹⁹⁶.

A sua estratégia e os princípios de intervenção não mudam, antes condicionando-se segundo as diferenças físicas e culturais dos sítios onde intervém, apreendendo a *energia do lugar*, resultando numa arquitetura e obras diferentes e contextualizadas: “*Acho que toda a arquitectura pretende uma determinada identidade apesar das diferenças de situações e de disparidade*”¹⁹⁷.

Embora as suas obras sejam consideradas como um fenómeno marcadamente regionalista, esta definição da arquitetura regionalista ou minimalista a ele atribuída “

¹⁹² MOURA, Eduardo Souto de, *Ambição à obra anónima*, op. Cit., pág.28.

¹⁹³ Ibidem, pág.28.

¹⁹⁴ “*En su búsqueda autónoma la arquitectura de la ciudad encuentra en el “genius loci” algo más que una referencia al contexto, encuentra el requerimiento de una comprensión construida a partir de la experiencia.*”, RIVAS, Juan Luís de las, *El espacio como lugar: sobre la naturaleza de la forma urbana*, Valladolid: Universidad. Secretariado de Publicaciones, 1992.

¹⁹⁵ MOURA, Eduardo Souto de, *Conversas com estudantes*, op. Cit., pág.74.

¹⁹⁶ Eduardo Souto de Moura, Antonio Esposito e Giovanni Leoni, ed.,op. Cit., pág.144.

¹⁹⁷ MOURA, Eduardo Souto de, *Ambição à obra anónima*, op. Cit., pág.30.

(...) *são definições que assentam mal.*”¹⁹⁸. A apropriação do espaço surge condicionada por esta depuração da linguagem e reflete de forma contínua o contexto cultural do país: a título de exemplo, Souto de Moura concentrará, no norte português, uma abordagem à arquitetura doméstica baseada no tema do muro, fruto da topografia, e gerador de casas com um carácter mais intimista, ao passo que no sul promoverá uma maior abertura ao exterior: “*Se calhar no Norte há mais contexto e no Sul mais texto (...)*”¹⁹⁹.

A manipulação do sítio da intervenção relacionar-se-á com o contexto mais vasto da paisagem, adaptando o projeto às realidades locais e aquilo a que Souto Moura chama Tipo: “*O “Tipo” está relacionado com a disposição da casa a uma determinada forma de vida.*”²⁰⁰.

Assim, “*Projectar significa colher informação do sítio adequado (...) estamos obrigados a entender (enquanto arquitetos) qual é a verdadeira energia desse lugar.*”²⁰¹.

¹⁹⁸ TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, op. Cit., pág.9.

¹⁹⁹ MOURA, Eduardo Souto de, *Ambição à obra anónima*, op. Cit., pág.28.

²⁰⁰ Ibidem, pág.30.

²⁰¹ MOURA, Eduardo Souto de, *Conversas com estudantes*, op. Cit., pág.60.

2.2.2.2 MATERIAIS E O PORMENOR

“Frequentemente o tema arquitectónico nasce da presença de sistemas construtivos diferentes que têm, em determinadas passagens, que confrontarem-se e conjugarem-se.”²⁰²

As obras de Eduardo Souto de Moura são o reflexo da transformação em termos estruturais das condições construtivas em Portugal, substituindo a estrutura produtiva artesanal em prol de uma mais industrializada, fruto de políticas de abertura comercial europeia e de novas pesquisas no campo construtivo português, aliados a um empirismo e pragmatismo confiantes na racionalidade e qualidade da construção.

Souto de Moura possui uma metodologia construtiva própria, tomando uma posição de constante procura e questionamento dos princípios e técnicas construtivas em prol de um estabelecimento de regras e princípios rigorosos, uma estruturação de formas, sistemas construtivos e dispositivos técnicos, aptos a responder às questões projetuais com que se depara. Esta atitude permitir-lhe-á uma capacidade de crescimento e adaptabilidade contínuos, aliados a um encontro entre o passado e a contemporaneidade, aliando-se de forma constante às alterações e evoluções da estrutura produtiva.

Tem conhecimento e compreende a existência de um percurso experimental linguístico e tecnológico já testado e estruturado por outros no passado, que lhe fornecerá soluções e pormenores, dos quais poderá tirar proveito, estudando-os e entendendo-os criticamente, permitindo-lhe repetir ou redesenhar esses elementos de forma adaptada às questões técnicas e projetuais que o assolam: o estudo do que de melhor o património linguístico e a inovação tecnológica existente oferecem.

O uso dos materiais por parte do arquiteto resultará de uma tentativa de resposta a questões pragmáticas da obra, evidenciando propriedades percetivas específicas e aliando técnicas tradicionais a técnicas inovadoras.

A redução significativa de mão-de-obra artesanal especializada impele a

²⁰² LEONI, Giovanni, *À procura de uma regra. A arquitectura de Eduardo Souto de Moura; Heteronomia in Eduardo Souto de Moura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.29.

simplificação de soluções e a utilização de materiais naturais, com os pormenores a serem desenhados de forma a quase não permitirem alterações, minimizando custos de acabamentos e os erros no local de construção: a flexibilidade de planos, constituídos por materiais diversos e ligados ao contexto do lugar, aliada a um certo nível de imprecisão e indeterminação permitirá uma relativa adaptabilidade durante a fase construtiva.

Com base no reconhecimento do ritmo interior dos novos materiais e um “*entendimento poético da tecnologia*”²⁰³, Souto de Moura procura tornar relevante a identidade e qualidade inerente aos materiais que utiliza, recuperando e dando um novo significado à técnica e construção: “*A definição do pormenor do edifício passou a constituir o corte ideológico, através do qual se exemplifica a presença do fator técnico no pensamento arquitetónico moderno.*”²⁰⁴. A partir de uma simbiose entre Técnica e Arquitetura, o arquiteto cria uma “*(...) Forma forte onde o Tempo se inscreve, “apagando” a autoria, restando o anonimato.*”²⁰⁵.

Será a conjugação desta componente material e o jogo articulado das partes (renunciando a uma solução unitária), e uma posição ideológica marcadamente técnica que contribuem para a qualidade das suas obras: aliados à sua compreensão da História, do Tempo e da Memória, “*Antigo é antigo, novo é novo. Se for novo, faço as coisas de uma certa maneira... se for antigo, faço-as de outra.*”²⁰⁶.

²⁰³ LÉON, Juan Hernández, COLLOVÀ, Roberto, FONTES, Luís, op, cit., pág.16.

²⁰⁴ Ibidem, pág.19.

²⁰⁵ *Prémios UIA Berlim 2002 : Manuel Tainha, Álvaro Siza, Souto Moura, Alexandra Gesta' GTL Guimarães*, Lisboa: Ordem dos arquitectos, 2002, pág.4.

²⁰⁶ LÉON, Juan Hernández, COLLOVÀ, Roberto, FONTES, Luís, op, cit., pág.50.

2.2.3 DISCURSO PERANTE UM PROBLEMA

“Desde que comecei a fazer arquitectura até agora, ainda não percebi o que é isto de arquitectura!”²⁰⁷

Na opinião de Souto de Moura, o interesse pela sua obra não se remete à obra em si ou à sua autoria mas antes ao conjunto de questões e problemática que levanta, que se assume comum a outros autores: *“É o desajuste entre materiais e sistemas construtivos; é o pressuposto de dados objetivos e subjetivos para se fazer um projeto; é a relação dos sítios, das culturas pontuais ou regionais, e como elas se podem transformar num discurso aberto e coletivo.”²⁰⁸* Para o arquiteto, a relevância não está na autoria mas na obra por si mesma, pelo valor intrínseco a ela e pelos temas e dilemas que levanta a uma dada situação comum, pelo seu legado sob o ponto de vista de princípios que traduz e que podem ser estudados, apreendidos e aproveitados na construção de um diálogo e património linguístico.

Ambiciona a construção de uma identidade múltipla e de uma arquitetura anónima, *“para que as nossas obras atinjam, pela sua individualidade, valor universal”²⁰⁹*: procura o anonimato da sua obra²¹⁰, que entende como uma aproximação da matéria à Natureza²¹¹, atingida através de uma naturalização do construído, como se este sempre tivesse existido no lugar e feito parte dele, traduzindo-se num equilíbrio entre natural e artificial.

Entende o Tempo como um contínuo, admirando o passado e as fontes históricas que fornece mas não o perseguindo obsessivamente, optando antes por uma atitude de continuidade assente numa visão contemporânea e numa adaptabilidade ao presente e as constantes necessidades da sociedade: a sua arquitetura reforça o sentido de História e amplia o alcance da expressão contemporânea.

²⁰⁷ MOURA, Eduardo Souto de, Entrevista de Rui Duarte e Pedro Fonseca, in revista *Arquitectura e Vida*, nº 19, 2001, pág.28

²⁰⁸ MOURA, Eduardo Souto de, *Ambição à obra anónima*, op. Cit., pág.30.

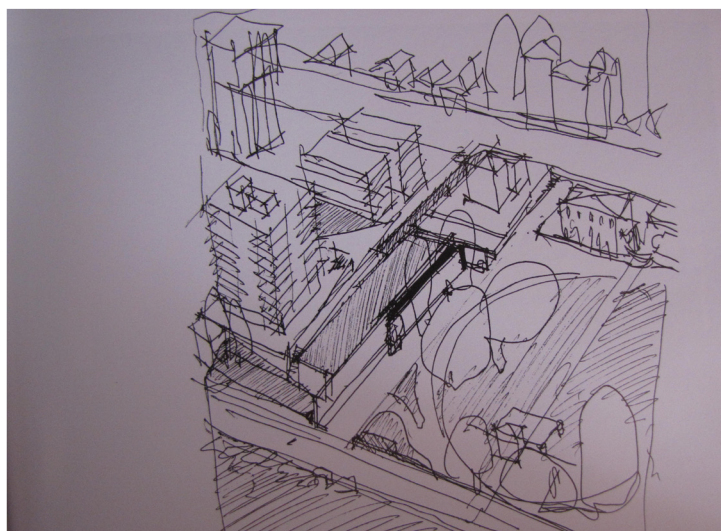
²⁰⁹ TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Lisboa: Editora Blau, 1993, pág.78.

²¹⁰ MOURA, Eduardo Souto de, *Ambição à obra anónima*, op. Cit., pág.32.

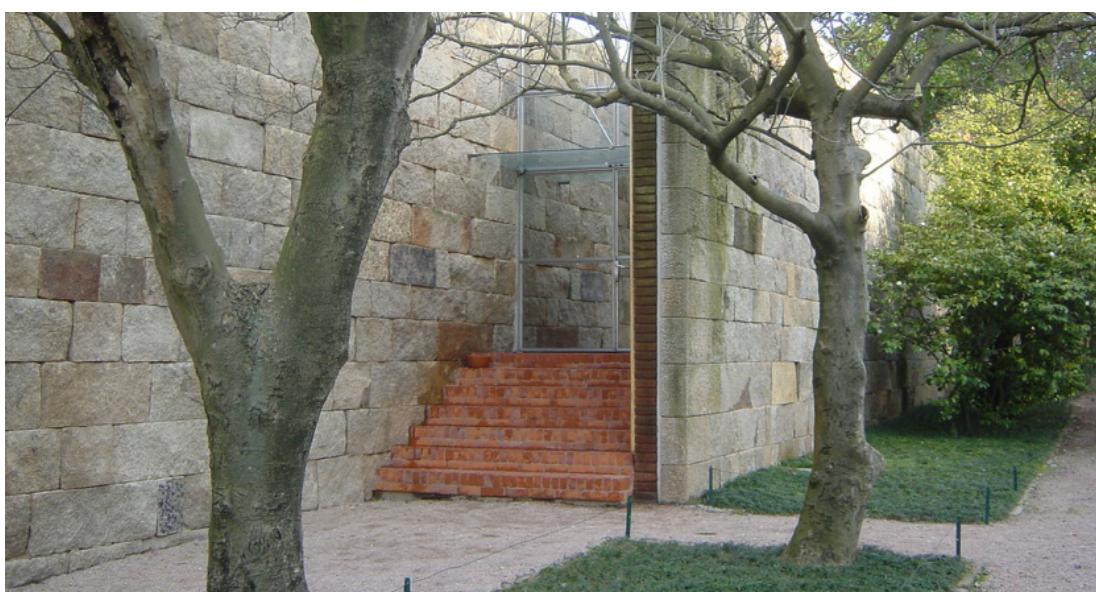
²¹¹ *“Como se consegue este anonimato? Não tem a ver com a imitação, ou seja, não parte da atitude de querer criar de modo análogo à Natureza.”*, MOURA, Eduardo Souto de, entrevista de Xavier Guell, in *2G*, nº5, Eduardo Souto de Moura, obra recente, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pág.135.



[II.29] Exterior da Casa das Artes.



[II.30] Esquisso da implantação.



[II.31] Entrada.

2.2.3.1 CASA DAS ARTES, PORTO

“A Casa das Artes é, juntamente com o Mercado de Braga (1980-84), o equipamento público que assinala a presença de Eduardo Souto de Moura no quadro da arquitectura portuguesa, posteriormente, no plano internacional. Tem o carácter de uma afirmação inaugural. Não é um edifício “contextual”, na verdade, nem sequer pretende corresponder à ideia do que é um edifício”. Ensaçando um “grau zero de linguagem”, a Casa das Artes é proposta como um muro, que gera, no espaço que estabelece com o muro-limite do terreno, a oportunidade para o programa necessário. Esta operação “minimalista” permite a Souto de Moura fixar uma “gramática” construtiva que desenvolverá a partir de então, sucessivamente reiterada com “nuances” e adaptações.”²¹².

O projeto para o Centro Cultural da Secretaria de Estado da Cultura, vulgarmente chamado *Casa das Artes*, comportava uma principal e estruturadora condicionante: a mínima interferência com a pré-existência, especialmente com o seu jardim [II.29]: o suporte histórico é o jardim e a casa neoclássica existente, *“nada precisava de ser feito, tudo estava definido e equilibrado”*²¹³ [II.30].

Espaço já consolidado, fruto do desenho do arquitecto Marques da Silva, o local de implantação situa-se numa zona residencial do Campo Alegre compreendida entre a rua de António Cardoso e a rua de Ruben A.

Procurando a *camuflagem* e a naturalidade da intervenção e o suporte e integração do novo na realidade existente, Souto de Moura defende que *“Mais do que propor foi necessário omitir, mais do que desenhar foi necessário raspar, mais do que compor foi necessário ser simples com rigor de resposta.”*²¹⁴, minimizando o impacto da intervenção através de omissão e rigor [II.31]. Respeita a condição autoral do projeto pré-existente e também o valor da memória coletiva, mas no entanto atua segundo estas considerações e não limitado concetualmente por elas.

²¹² FIGUEIRA, Jorge, *Casa das Artes* in *Arquitectos Portugueses Contemporâneos*, Lisboa: edição Jornal Público, 2003.

²¹³ *Eduardo Souto de Moura*, Antonio Esposito e Giovanni Leoni, ed., op. Cit., pág.77.

²¹⁴ TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, Lisboa : Blau, 1996, pág.52.



[II.32] Pormenor do muro.



[II.33] Sala de exposição.

Numa estratégia neoplástica de confronto equilibrado entre opostos, joga com três novos espaços nucleares ou “*esculturas*”²¹⁵ – Auditório, sala de exposições e cinemateca –, definindo-os a partir do contexto do lugar. O conceito de projecto compreendia o anonimato da nova construção, cuja presença seria mais marcada apenas através do rigoroso desenho dos muros que acompanham a linha de árvores, remetendo as novas edificações para os antigos anexos, criando uma estreita relação entre a pré-existência e a nova forma.

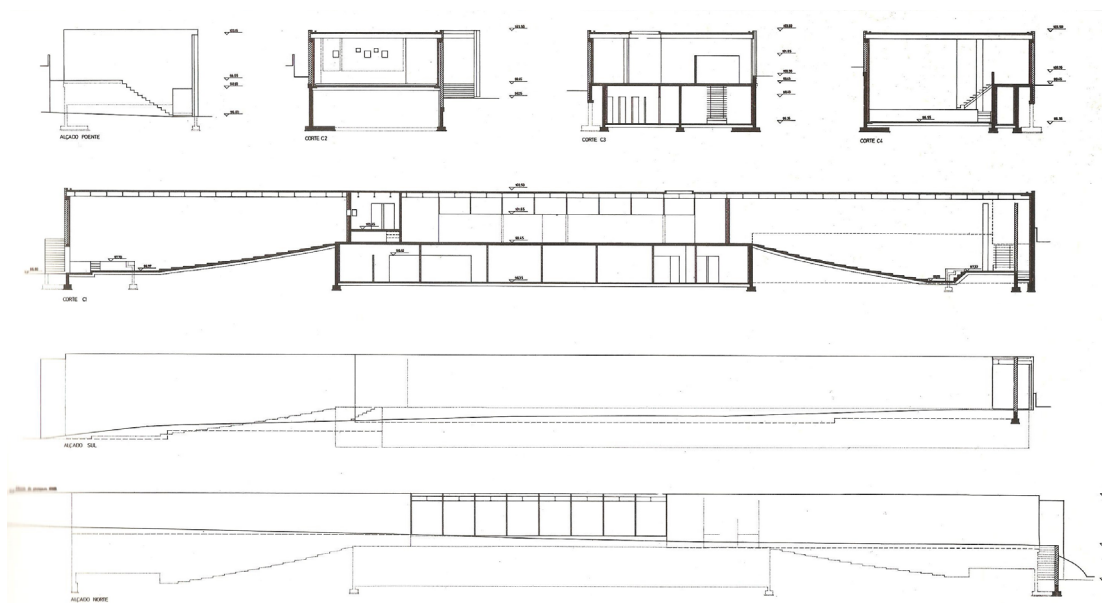
Estes muros paralelos estruturam o limite mais interior da nova construção, que se desenvolve contigualmente à habitação, chamada Casa Allen, e ao jardim, distanciada da massa arbórea, criando um espaço de respiro e transição, entre o interior e o exterior, e ao mesmo tempo libertando o jardim. O seu conceito formal é o edifício em bloco ou caixa-muro: os muros constroem a caixa, desenhando um volume compacto, camuflado através da sua neutralidade formal e material mas ao mesmo tempo consolidando uma ideia de remate e transição entre a propriedade residencial e a torre, um edifício de habitação em altura que relaciona a escala doméstica da propriedade com a escala da cidade: “*Havia um conjunto muito equilibrado, entre a Arquitectura de uma casa, entre essa casa e o jardim; a casa é do Marques da Silva e o jardim é lindíssimo. Entre eles não havia factor de desequilíbrio que necessitasse de uma intervenção acutilante para repor determinada ordem. Mas pareceu-me o contrário entre o lote e o bordo da cidade. Fiz a solução o mais sóbria possível, para que o desenho reforçasse esse equilíbrio existente, e para isso tive que omitir muita coisa.*”²¹⁶

O muro de granito, material natural tradicional que parece fazer parte da paisagem, recupera a lógica construtiva e a materialidade dos anexos, desfaz-se no perfil metálico e vidro espelhado, materiais industriais [II.32]. Desenha, a partir do desencontro de elementos, a entrada do edifício: “*Para não alterar a identidade do recinto eliminei os anexos e no seu lugar construí uma parede, que tem por trás outra parede. O recinto era em pedra e a parede construída no lugar dos anexos é em pedra, para dar continuidade. A entrada está escondida entre as duas paredes, e o edifício é anónimo, do jardim não se dá pela sua presença. Para além da parede, construí o volume propriamente dito, autónomo, desenhado a partir do exterior em direcção ao interior.*”²¹⁷. Este ponto de acesso permite a distribuição para o espaço central, a sala de exposição [II.33] e foyer, desenvolvendo-se os restantes espaços, o auditório e a cinemateca, lateralmente ao foyer, que serve de ligação entre os dois espaços.

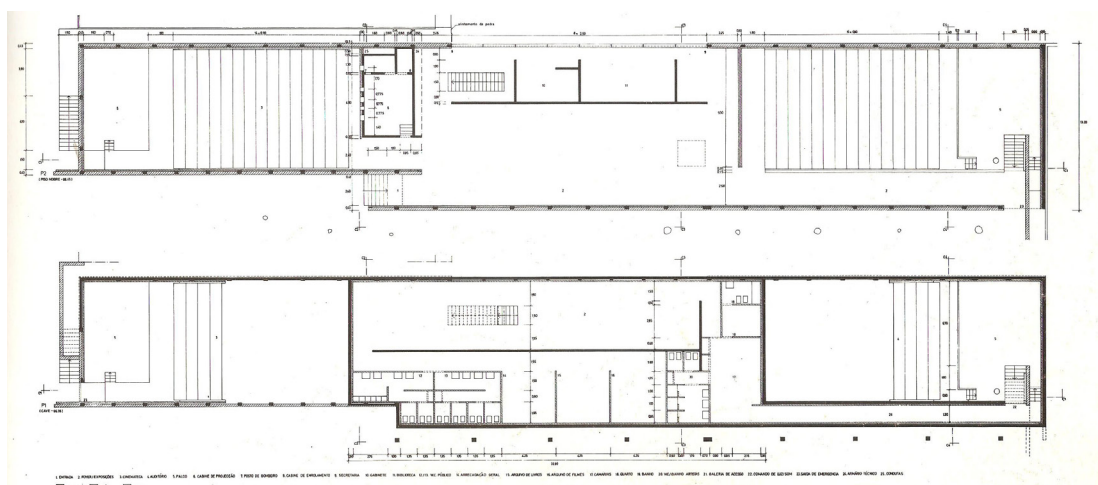
²¹⁵ Ibidem, pág.32.

²¹⁶ MOURA, Eduardo Souto de, *Ambição à obra anónima*, op. Cit., pág.32.

²¹⁷ MOURA, Eduardo Souto, *Casa das Artes*, in *Eduardo Souto de Moura*, op. Cit., pág.77.



[II.34] Cortes longitudinais e transversais.



[II.35] Plantas.

O programa organiza-se ao longo do volume horizontal paralelepípedo [II.34 e II.35], desenvolvendo espaços como auditórios e espaço de exposições, cujos alçados se encerram sobre si mesmos e acentuam a continuidade espacial e evitam a interferência coma pré-existência: abre-se, no entanto, pontualmente no plano sobre a cidade, funcionando como um momento de transição.

A sua compreensão das técnicas construtivas e dos materiais tradicionais e inovadores será aqui demonstrada, contrastando granito e perfis metálicos, “ (...) brilho e opacidade, o liso e o texturado (...) ”²¹⁸. Nas palavras de Álvaro Siza, “ (...) *granito do Norte, tijolo de fabrico artesanal do Sul, perfis de aço inoxidável importados, betão descoberto de cores inesperadas, madeira africana intensamente vermelha, equipamentos de iluminação e de condicionamento de ar distribuídos sem preconceito, estuques com a execução dos homens do Alto Minho. Ninguém mais vejo querer e poder utilizar, em área tão limitada, uma tão vasta gama de materiais, cores e texturas: multiplicam-se as juntas – momentos de transformação do desenho.* ”²¹⁹.

Forma e materialidade definem a identidade do edifício, respondendo à premissa de não-interferência com as pré-existências, conjugando ferramentas modernas e tradicionais na construção da sua contemporaneidade.

No entanto a obra, embora tenha servido o seu propósito inicialmente, é encerrada e ignorada a nível de conservação e manutenção: o seu progressivo estado de degradação leva a que os seus tetos cedam, em dezembro de 2004, o que contribui para o seu encerramento de forma concludente pouco tempo depois. Ainda que reconhecido o seu valor patrimonial na sociedade e papel estruturador na obra de um arquitecto significativo no panorama cultural português, o edifício, juntamente com a Casa Allen e os jardins, mantêm-se fechados ao público e sem destino concreto durante um período de quase oito anos.

O Governo português, considerando que o conjunto representado pela Casa das Artes “representa um espaço cultural privilegiado na cidade que não pode ser abandonado, pelo que urge afectá-lo a fins de dinamização cultural, sob gestão do organismo da área da cultura com vocação para esse fim”²²⁰, transfere, a 24 de outubro de 2012, a sua tutela, gestão e responsabilidade civil para a Direcção Regional de Cultura do Norte (DRC-N)²²¹, após o anúncio a 20 de março do mesmo ano, da intenção

²¹⁸ SILVA, Helena Sofia e SANTOS, André, *Souto de Moura*, op. Cit., pág.26.

²¹⁹ VIEIRA, Álvaro Siza, *Centro Cultural do S.E.C.*, in *Architecti. Lisboa. Nº5*, 1997, pág.83,

²²⁰ Noticiado pelos órgãos de comunicação a 24 de outubro de 2012, <http://porto24.pt/porto/24102012/governo-transfere-gestao-da-casa-das-artes-para-drc-n/#.UjwdU3-drHZ>

²²¹ Anunciada no Diário da República: Manda o Governo, pelo Ministro das Finanças e pelo Secretário

de recuperar e transformar o espaço num centro de atividades culturais²²².

Classificados como Monumento de Interesse Público desde Maio de 2012, o equipamento cultural define então um novo percurso no seu panorama projetual, sofrendo alterações e atualizações de cariz técnico e utilitário: com a reconstrução dos telhados e maioritariamente trabalho de “*manutenção e conservação*”²²³ decorrentes de quase uma década de abandono, a DRCN procederá “*Em conjunto com o arquitecto Souto de Moura (...)*” a “*(...) obras indispensáveis para que o espaço tenha condições de abrir ao público*”²²⁴.

Embora parte integrante do processo, Souto de Moura não é o responsável. Uma questão se coloca: poderá esta ser uma situação análoga à já experimentada no caso da Villa Savoye? Poder-se-á especular uma posição conservacionista, um desejo de manutenção integral da obra, por parte do público e órgãos de poder, atribuído a uma memória afetiva da intervenção ou, pelo contrário, a sua contemporaneidade é ainda visível e atual, considerando, o arquiteto-autor, a obra enquadrada e contextualizada, adaptada ao lugar e sem necessidade de alterações, além de uns minimalismos técnicos?

Dada a oportunidade, será que reconsideraria todo o projeto?

de Estado da Cultura que o imóvel do Estado, designado por Palacete do Visconde de Vilar de Allen, jardins e auditório Casa das Artes, é afecto à DRC-N.

²²² Aqui a intenção defendida em 2009 mantida até 2011, de recuperar a Casa das Artes e transformá-la num pólo da cinemateca, em conjunto com a Casa do Cinema e a Fundação de Serralves é afastada.

²²³ Arq^o Audemaro Rocha, da DRCN, em entrevista ao jornal Público, <http://www.publico.pt/local-porto/jornal/casa-das-artes-do-porto-reabre-no-dia-17-mas-ainda-sem-cinema-27060210>.

²²⁴ Arq^a Paula Silva, directora Regional da Cultura do Norte, em entrevista ao jornal Público, <http://www.publico.pt/local-porto/jornal/casa-das-artes-do-porto-reabre-no-dia-17-mas-ainda-sem-cinema-27060210>.

2.2.3.2 CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA, PORTO

O desejo de reunir o espólio cinematográfico e documental do cineasta Manoel de Oliveira surgiu no contexto da iniciativa Porto 2001, materializada no edifício Casa do Cinema Manoel de Oliveira.

A implantar num lote urbano, situado na Foz do Douro (Porto), o projeto surge como um “*desvio*”²²⁵ no contexto da obra de Souto de Moura: a sua “ (...) *instabilidade cúbica, organização interior algo errática e a concentração num só tema* (...) ”²²⁶ poderão ser comparados a uma estrutura abstrata, que ganha um caráter de exceção e presença extraordinária [II.36] graças, não só mas também, à neutralidade da habitação²²⁷ do cineasta, contígua à obra: projeto de experimentação, em que o ensaio da forma é laboratorial e específico das tipologias e programas.

À semelhança da Casa das Artes, a sua implantação e desenho de projeto foram condicionados em grande parte pelo contexto e pelo lugar mas, enquanto a primeira se apresenta como um “*edificio-muro*”²²⁸, que joga com os seus planos constituintes, a Casa do Cinema pelo contrário vai além dos limites do lote, tirando partido do contexto, do lugar e das condicionantes visuais: a relação com o mar e com o rio, a noroeste e a sudoeste, e o jardim privado a norte [II.42].

As características específicas do lugar e particularidade programática potenciam um certo experimentalismo projetual, propondo uma obra com uma forma cúbica e sem elementos axiais, antes com espaços de marcação angular e trapezoidal, inflexionados conforme as limitações métricas do lote [II.43 e II.44]. É uma obra marcada por duas grandes janelas que fragmenta o espaço da biblioteca [II.37] e que o direciona para a rua Bartolomeu Velho, não “ (...) *especialmente decorrentes mas acrescentadas ao volume cúbico* (...) ”²²⁹, com duas orientações distintas.

²²⁵ FIGUEIRA, José, *Eduardo Souto de Moura, Casa de Cinema : Casa del Cine : Manoel de Oliveira*, Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2004, pág.5.

²²⁶ Ibidem, pág.5.

²²⁷ “ (...) *deliberadamente neutra e anónima* (...) ”, FIGUEIRA, José, *Eduardo Souto de Moura, Casa de Cinema : Casa del Cine : Manoel de Oliveira*, op. Cit., pág.8.

²²⁸ Ibidem, pág.6.

²²⁹ Ibidem, pág.11.



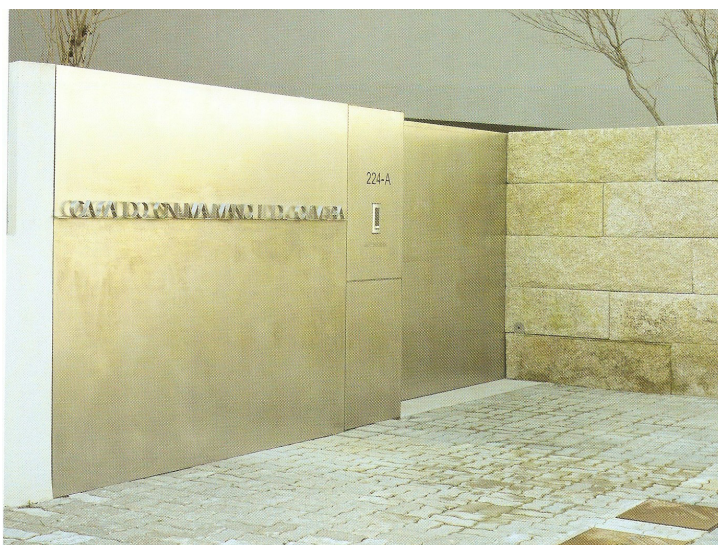
[II.36] Escadaria de acesso ao espaço.



[II.37] Biblioteca.



[II.38] Casa do Cinema Manoel de Oliveira.



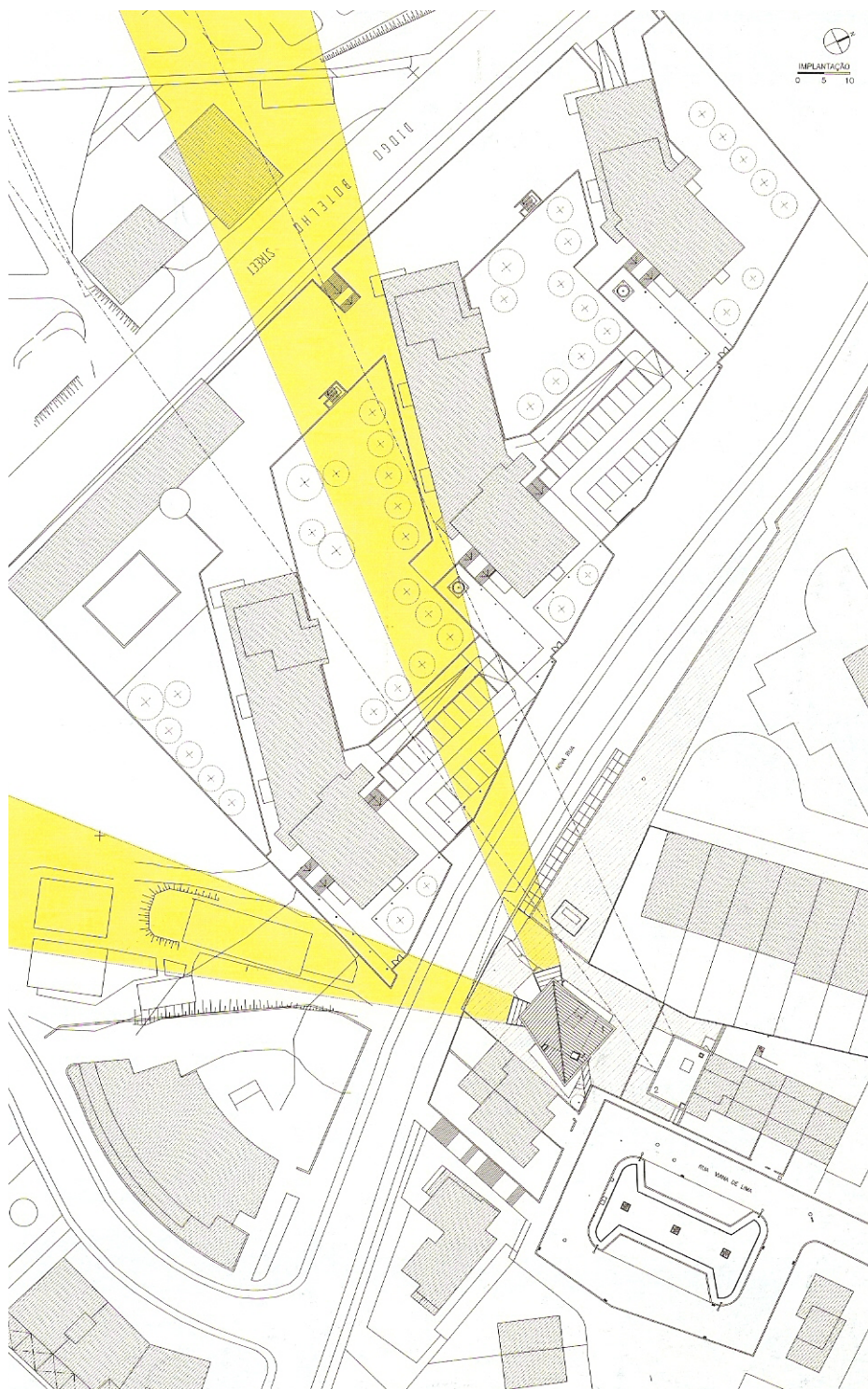
[II.39] Entrada principal.



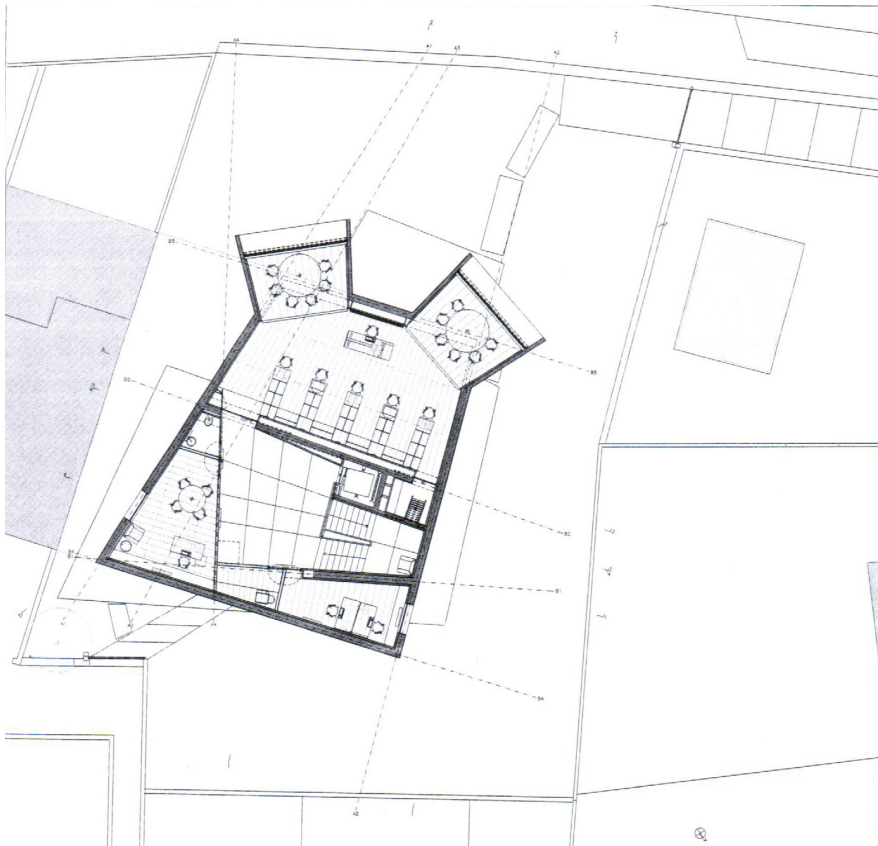
[II.40] Hall.



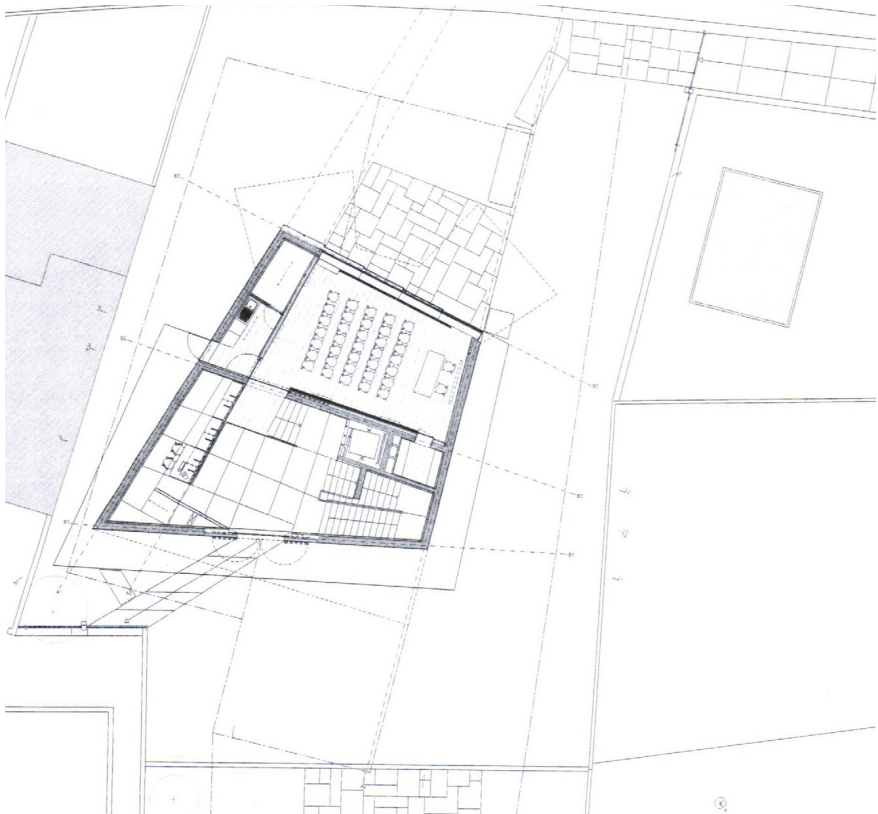
[II.41] Vista da rua.



[II.42] Implantação.



[II.43] Planta piso 1.

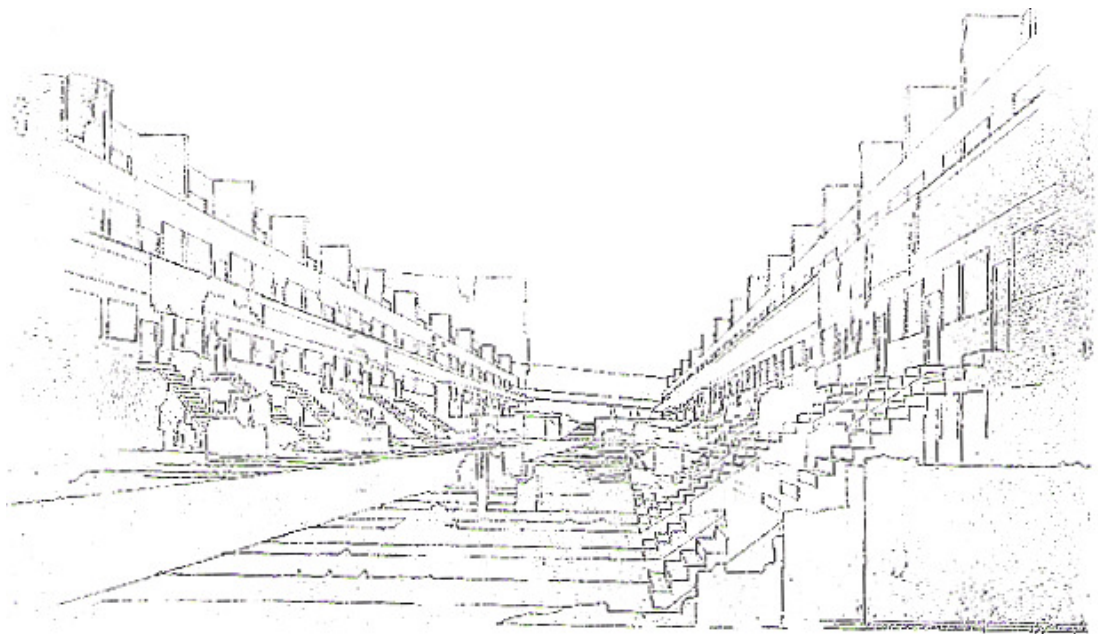


[II.44] Planta piso 0.

Tragicamente, nunca viu as suas portas abertas. Sem nunca colocar em causa as suas qualidades espaciais e visuais, foram questões políticas e burocráticas que emergiram e goraram os esforços de transferência e instalação do acervo do cineasta, há duas décadas sem destino. O desejo foi mantido pelos órgãos de poder mas a falta de acordo entre Manoel de Oliveira e a autarquia fracassaram na criação de um espaço-museu, ditando o seu destino e atual indefinição identitária.

Enfrenta a passagem do tempo de forma apática, sem apropriação aparente, caminhando a passos largos na direção de uma *ruína contemporânea inútil*. Como abordar esta situação? Que destino estará reservado à obra?

O tempo deixou já as suas marcas, na forma de um objeto contemplativo, mas de que forma se enfrentará a ausência de identidade programática? Não se trata de uma questão autoral, que Souto de Moura considera habitualmente como instrumento de projeto, não se limitando por esta, à semelhança da componente temporal. Aqui põe-se em causa a componente humana e ambiguidade de significados e apropriações.



“O S.A.A.L. é o único sonho que um arquitecto, quando acordado, pode sonhar.”

Fernando Távora

3.1 CONJUNTO HABITACIONAL DA BOUÇA



[III.01] Conjunto Habitacional da Bouça.

“Este conjunto habitacional parece sintetizar em si, vários tempos e só esse carácter de síntese, de essência, de sentido intemporal, consegue conferir à Bouça a capacidade de resistir à erosão do tempo.”²³⁰

A obra da Bouça [III.01] surge como um testemunho físico e demonstração da História recente do país e do percurso de Álvaro Siza. Fruto de um processo político, construtivo e social que se estendeu ao longo de 30 anos, pertence à cidade respondendo às necessidades do seu tempo passado e aos da contemporaneidade, aos problemas da cidade e os decorrentes si própria, não obedecendo a modas ou estilos, ao mesmo tempo que procura estruturar uma relação próxima com as pré-existências e a cidade.

²³⁰ MELO, Leidy Karina de Almeida, *A Unidade Residencial da Bouça - a proposta, os espaços e a cidade*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007, policopiado, pág.127.



[III.02] Conjunto Habitacional da Bouça.

3.1.1 O CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO E SOCIAL DE UMA INTERVENÇÃO

Em Portugal debatiam-se, na segunda metade do séc. XX, as grandes questões de carência habitacional que assolava a população. A década de 60 vê surgir textos críticos, colóquios, debates que contribuem para a evolução das medidas face ao problema da habitação. Do ENA²³¹ e GRIMU²³² saem algumas das ideias que vão contribuir para a estruturação do SAAL: o incentivo de Nuno Portas a uma arquitetura mais ativa e interventiva socialmente, passando a uma intervenção metodológica ao invés de uma de contínuas discussões teóricas, procurando melhores rendimentos sociais e culturais dos investimentos; a experimentação de ação social em subúrbios e bairros carentes, no GRIMU, de um grupo de trabalho multidisciplinar, constituído por arquitetos, estudantes, engenheiros, etc., adotando a ideia de *equipas de apoio local*.

No entanto, o processo lento e ineficaz, aliado a um agravamento das condições das habitações, sem padrões de qualidade, segurança, conforto, salubridade e privacidade, inflama a população, descontente com as soluções técnicas inscritas na prática do regime.

Assim os anos 70 surgem num contexto de precariedade habitacional e revolta dos moradores, conscientes dos problemas e injustiças decorrentes de políticas insuficientes e elitistas.

A revolução de 25 de Abril de 1974 traz a Democracia que permite às populações uma nova liberdade de ação e de expressão. O povo ganha voz: *“Foi crescendo nas ruas, nas praças, nos cafés, nos locais de trabalho, uma forma de estar social nova, foi-se consolidando a súbita consciencialização de mais liberdades, de mais direitos, da urgência de ter expressão, de ter voz, foi-se forjando a capacidade de reivindicar igualdade, de clamar pela dignificação do trabalho, por melhores condições de vida, foi-se abrindo a possibilidade de estabelecer sínteses entre campos de acção sociais, económicos e culturais até aí completamente estanques.”*²³³, e decide lutar por melhores

²³¹ Encontro Nacional de Arquitectos (ENA), realizado em dezembro de 1969 na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa.

²³² Grupo De Intervenção no Meio Urbano, criado na sequência de mobilização de grupos de trabalho saídos do ENA.

²³³ BANDEIRINHA, José António, *Processo SAAL e a arquitectura no 25 de Abril de 1974*, Coimbra:

condições de habitabilidade e de vida.

A nomeação de Nuno Portas para Secretário de Estado da Habitação e Urbanismo do primeiro governo provisório direccionou as preocupações políticas para a problemática da habitação e a decorrente criação do programa SAAL. O Serviço de Apoio Ambulatório Local institui-se a 31 de julho de 1974 como programa descentralizado de habitação e renovação urbana com um carácter experimental e em processo de evolução.

Procura, em parceria com as câmaras municipais, dar apoio e resposta às necessidades da população em situação precária e aos graves problemas de habitação social e infraestrutural nos centros urbanos, funcionando como um importante instrumento de política urbana adequada ao vital desenvolvimento da cidade.

Constituído por brigadas técnicas, formadas por equipas multidisciplinares especializadas, procura providenciar apoio local e contextualizado aos bairros carenciados, cujos moradores, organizados em Associações e/ou Comissões de Moradores, seriam o principal cliente e interessados na iniciativa do SAAL: a sua participação ativa no processo contribuirá para o sentimento de apropriação e pertença nas novas construções apresentadas. Os arquitetos têm assim a oportunidade de trabalhar sob o olhar atento e intenções expressas dos moradores: *“Apercebeu-se de que era possível utilizar a sua experiência em prol dos moradores e em grande parte da área circundante. Alguns anos atrás Siza chegara à conclusão de que os arquitectos que haviam construído pequenas habitações para a burguesia eram os que melhor estavam preparados para trabalhar com os programas de habitação social, como o da Operação SAAL; eram precisamente estes arquitectos que tinham experiência directa com os clientes.”*²³⁴; voltam aos modelos da cidade histórica, retomando o desenho da cidade e os seus valores.

Trata-se de uma estratégia embrionária que, considerando a falta de uma estrutura de apoio adequada nem meios realmente eficazes²³⁵, procura as melhores soluções às condicionantes sociais e políticas da época.

Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007, pág. 109.

²³⁴ CASTANHEIRA, Carlos, DIJK, Hans van, BOASSON, Douen, *Álvaro Siza, exposição : Arquitectura e renovação urbana em Portugal*, Lisboa: M.C., 1984, pág.10.

²³⁵ *“Depois de 1974, prestámos grande atenção aos problemas das populações e a relação que estabelecem com os edifícios. Trabalhámos de perto com os habitantes. Tínhamos relação directa com as zonas degradadas, conhecíamos o significado das «ilhas» e a marginalização dada a uma cultura popular. Nós tínhamos o mesmo tipo de problemas no nosso trabalho: o dinheiro não chegava, os técnicos eram poucos e o apoio aos projectos não era nenhum.”*, CASTANHEIRA, Carlos, DIJK, Hans van, BOASSON, Douen, op. Cit., pág.10.

A sua iniciativa inicial de promoção da construção ou reconstrução das habitações pelos seus próprios habitantes é alvo de protestos pelos moradores, que reivindicam igualdade de tratamento e direitos na construção de novas casas ou a renovação das antigas, servindo-se de parâmetros habitacionais semelhantes aos praticados pelo sector público noutros estratos sociais.

Neste sentido, o SAAL propõe o direito a uma habitação adequada, com qualidade espacial e de habitabilidade, associando a estes conceitos o direito ao lugar por parte destas populações, não ostracizando os bairros reconstruídos e requalificados, mas antes integrando-os no tecido urbano, mantendo as suas relações de proximidade²³⁶ e vizinhança, muito marcadas nestas comunidades, tanto quanto fosse possível; procura-se uma política de realojamento integrado na cidade, não remetendo as populações para a periferia. Reflete-se aqui o papel da arquitetura como fenómeno de transformação e inclusão social da população habitualmente segregada no desenvolvimento urbano da cidade: *“Foram intervenções que, embora pontuais e fragmentadas, apontam implicitamente para um modelo radial de cidade e de planeamento: uma cidade em que os pobres têm direito ao centro «histórico», onde se admitem vários estratos sociais de moradores e várias funções urbanas.”*²³⁷.

No entanto o processo depara-se com dificuldades, que ditam o seu destino.

As circunstâncias instáveis do país, dilemas burocráticos com as câmaras municipais e a ausência de regulamentação e de critérios claros globais de intervenção que permitissem uma aproximação mais expedita ao problema, provocam uma estagnação em muitos processos e a demora da construção de outros, apenas contrariada pela mobilização e organização das comissões de moradores. Ainda assim, para o Governo, o processo perdia a sua funcionalidade e relevância social²³⁸ dando assim por terminada a sua atividade, apesar do esforço e iniciativas tomadas por associações de moradores em todo o país de forma a manter o programa ativo.

²³⁶ “A manutenção tanto quanto possível, das novas habitações nos mesmos locais era uma premissa essencial de Despacho, que assim salvaguardava as tentativas de realizar operações dissimuladas de especulação, que tinham como consequência inevitável a compulsiva deslocação dos moradores para áreas periféricas.”, FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele, *Habitação Contemporânea*, formas de habitar, colecção paisagens artificiais, Porto: edições ASA, 2003, pág.14.

²³⁷ COSTA, Alexandre Alves, 1974-1975, *O SAAL e os anos da revolução*, in *História da arquitectura portuguesa do século XX*, Annete Becker, Ana Tostões e Wiefried Wang, Munique: Prestel, 1997, pág. 69.

²³⁸ “Por meio de tanta indefinição, tornava-se claro, apesar de tudo, que, para o Governo, o SAAL, era um programa bastante incómodo, demasiado comprometido com formas já bastante avançadas de organização popular, mas também bastante comprometedor, uma vez que dizia respeito a um direito constitucional de grande significado social com algum impacto na opinião pública.”, BANDEIRINHA, José António, op. Cit., pág.201.

“Conseguimos intervir no interior de um movimento de transformação muito importante. (...) com toda a riqueza que pode ter o contacto quotidiano com uma realidade em contínua transformação. Não fomos nós que mudámos, mas as condições do nosso trabalho. Não se tentou nunca prefigurar a cidade (...) apenas se tratou de (...) melhoria das condições de vida, sempre a partir de situações reais e com base em propostas viáveis, ir concretizando algumas, poucas, obras que fixassem no concreto da organização territorial os efeitos urbanos e políticos dos movimentos urbanos, transformando as suas lutas em vitórias.”²³⁹.

²³⁹ COSTA, Alexandre Alves, *Álvaro Siza – Imprensa Nacional da moeda*, centre Georges Pompidou, pág. 36, citado por MELO, Leidy Karina de Almeida, op. Cit., pág. 41-42.

3.1.2 O CONTEXTO DO LUGAR E O PAPEL DA POPULAÇÃO

As operações SAAL a norte do país procuram a aproximação da intervenção à cidade, partindo do estudo de cada caso em particular e das suas condicionantes físicas e espaciais, num de processo de continuidade e adaptação às realidades pré-existentes: História, território, geografia influem no entendimento que o arquiteto faz do enquadramento processual da obra.

A componente fortemente urbana que marca as intervenções no Porto permite às equipas de apoio local uma intervenção ativa na transformação do tecido urbano. É neste contexto que se enquadra o Conjunto Habitacional da Bouça, onde Álvaro Siza teve a oportunidade de intervir no consolidado centro histórico.

Os primeiros passos para a construção do Conjunto Habitacional são dados em 1973, com o projeto de um primeiro plano para o mesmo local no âmbito do Fundo Fomento Habitação. Esta obra serve como exemplo máximo do papel central tomado pelas populações, cuja iniciativa de constituição de uma associação de moradores e ativismo na ocupação do solo que compreende a intervenção atual, permite a integração desta área no processo SAAL, impulsionando a realização do projeto já iniciado por Álvaro Siza.

A intervenção localiza-se adjacente à Rua da Boavista, limitada a poente pela Rua das Águas Livres, a nascente e a sul pelos lotes que formam parte da rua da Boavista, e a norte pela linha férrea, atual linha do metro, formando um vazio com uma forma irregular.

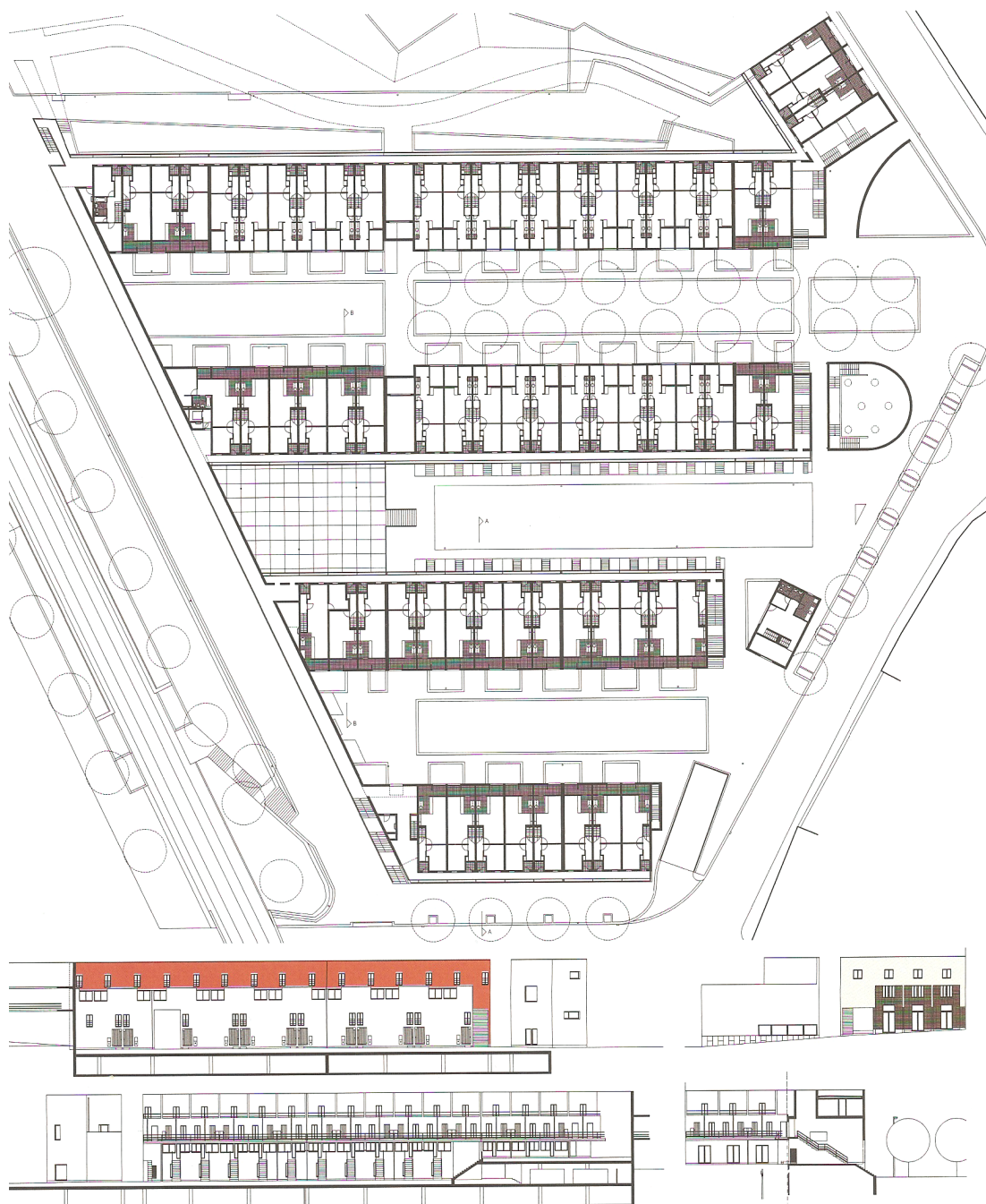
Embora a sua implantação no local tenha sido contestada, em virtude do seu valor e da sua centralidade, o arquiteto aproveita esta oportunidade e procura atribuir aos cidadãos o mesmo direito à cidade, e aos serviços que ela disponibiliza, e o direito a uma habitação digna e urbana, integrada no centro histórico: *“A Bouça é um quarteirão bastardo, dentro da cidade tradicional, uma zona de ferida aberta no tecido urbano do Porto, onde habitavam em condições muito precárias os destinatários da nova obra. Este primeiro aspecto revolucionário da obra de Siza: alojar os habitantes no sítio*

onde viviam, sem passar pela gentrificação dos bairros antigos com a correspondente ejeção do povo para a periferia. Foi, avant la lettre, a aposta do SAAL-Norte, aposta de afrontamento à consolidação da renda fundiária e ao modelo civilizacional e social dos grandes gabinetes de planeamento da cidade capitalista.”²⁴⁰. Neste sentido, abre o projeto à cidade, integrando o bairro social na malha existente e procurando diluir a comum ilusão derogatória que este programa comporta, ao comunicar os *espaços-bairro* com os *espaços-cidade* através do jogo de cheios e vazios criado com a disposição dos blocos habitacionais quase a 45° em relação à Rua da Boavista.

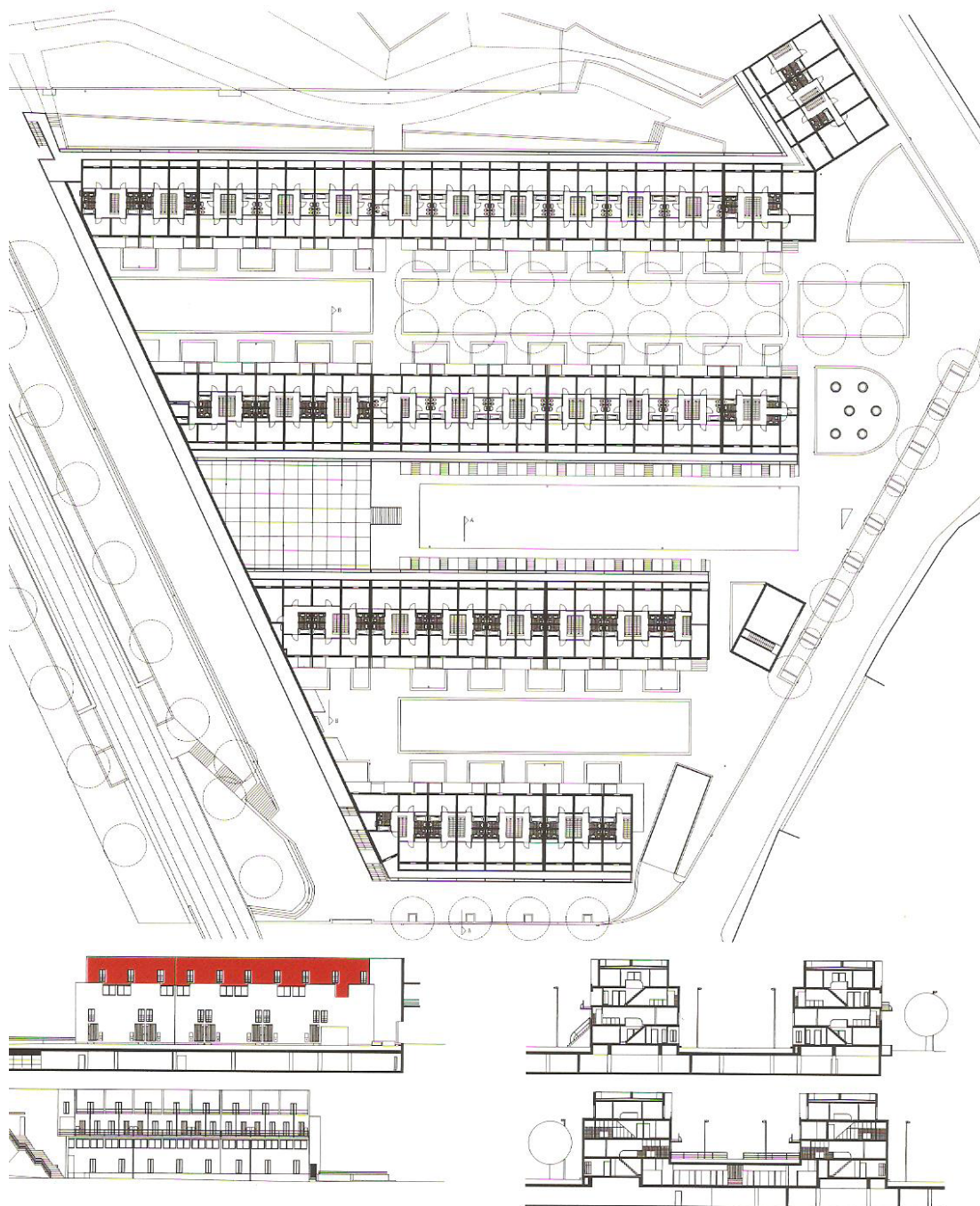
²⁴⁰ GOMES, Paulo Varela, *A arquitectura nos últimos vinte e cinco anos* in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da arte portuguesa*, vol. 3, Lisboa : Temas e Debates, 1995, pág. 557.



[III.03] Planta do piso 1, alçado Sudeste e alçado Noroeste.



[III.04] Planta do piso 2, Alçado noroeste, alçado sul (Rua da Boavista), alçado sudeste e alçado norte.



[III.05] Planta do piso 1, alçado Sudeste, corte transversal, alçado noroeste e corte transversal.



[III.06] Alçados e cortes dos módulos tipo.

3.1.3 A IMPLANTAÇÃO E O PROJETO

“Sofro com elas – as casas da Bouça. Bem nascidas, marcaram-lhes os fados destino diferente. Os fados... ou os homens? Sim, seguramente os homens; não desviemos para os fados aquilo que compete. (...) As casas da Bouça, sofrendo aguardam-nos.”²⁴¹.

A obra da Bouça surge como produto de um longo período de 30 anos, conturbado política e socialmente. Muitas vezes maldita e bendita, vê-se concluída e inaugurada a 25 de Abril de 2006.

O projeto consiste em acomodar a comunidade existente num espaço adjacente ao anterior bairro, procurando manter as relações de proximidade e vizinhança e refletindo as diversas experiências de habitação e conceito de cidade.

A sua ocupação vai além da área compreendida pelo lote, desenvolvendo um relação simbiótica com a cidade, integrando a nova proposta na relação com o lugar e com a História, definindo uma identidade, e promovendo o convívio entre as partes como um todo. O limite físico desenha-se com as ruas, transicionando a intervenção, mas o projeto abre-se para a cidade, criando relações sensoriais que ultrapassam relações métricas de área e quarteirão.

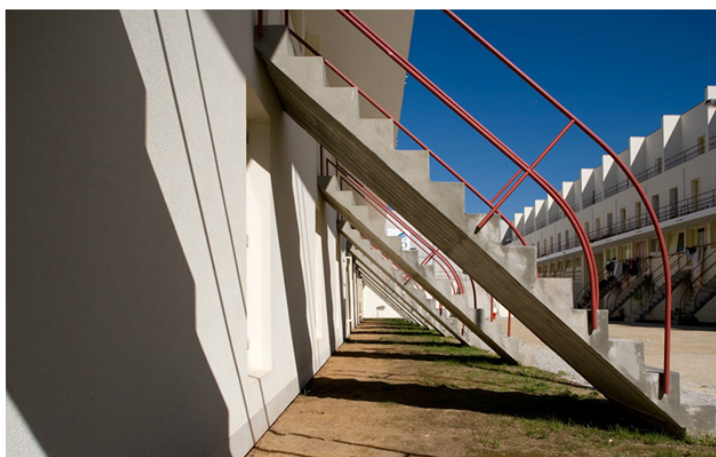
Álvaro Siza condensa planeamento, projeto e construção, aliados ao contacto direto entre arquiteto e moradores, numa metodologia projetual operativa e virada para a contemporaneidade, sem perder de vista as suas raízes no passado.

Sofrendo influências da orientação da Rua Figueiroa, projeta para o espaço quatro blocos habitacionais [III.03, III.04 e III.05], dos quais apenas dois foram construídos por altura da primeira fase do projeto, equivalendo a 56 fogos dos 128 previstos. Socorre-se de uma malha base na implantação, estruturada a partir de uma hierarquização dos diferentes elementos e modulação, relacionando o conjunto com a

²⁴¹ TÁVORA, Fernando, *Complexo Residencial da Bouça, Porto*, in *Jornal Arquitectos*, n.º 100, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1991, pág.31.



[III.07] Vista da Rua da Boavista.



[III.08] Escadas de acesso às habitações.



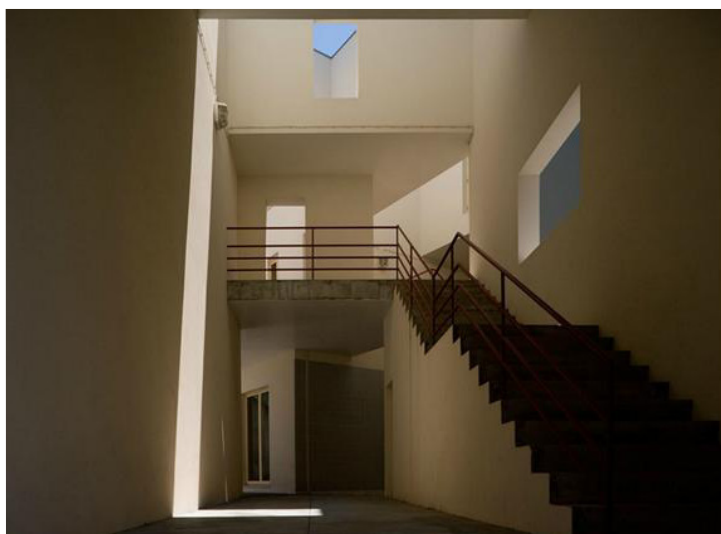
[III.09] Bloco Habitacional.



[III.10] Pátio intersticial.



[III.11] Relação de abertura com a envolvente.



[III.12] Espaços semi-públicos.

malha e as proporções já existentes.

No encontro com a Rua da Boavista, encontramos o pequeno conjunto de habitações, com quatro pisos, que serve como rótula do projeto [III.07] e tem um papel de charneira²⁴² interpretando e aplicando crítica e contemporaneamente as características do alçado da rua, vestígios temporais da história da cidade. Marca a mudança de orientação projetual, entre o ângulo da rua Figueiroa e a rua da Boavista, ao mesmo tempo servindo de transição entre a cidade consolidada e a nova proposta, ao manter uma continuidade física com o primeiro bloco habitacional.

Os quatro blocos principais organizam-se de forma decrescente no sentido nordeste-sudoeste e estruturam-se em quatro pisos e habitações duplex sobrepostas duas a duas, cujo acesso se processa por acesso direto ou galeria: ao piso inferior acede-se ou por uma escada de tiro que leva até ao primeiro andar [III.08], ou então directamente pelo rés-do-chão [III.09]; a galeria é reservada ao acesso às habitações do piso superior. Enquanto o comprimento de cada bloco é variável, adaptando-se à extensão do terreno, os seus interiores seguem uma composição modular que se repete em altura e em extensão e define o fogo.

Os blocos conformam entre si pátios que acompanham a extensão do edificado e se ligam através de percursos transversais que atravessam os blocos por aberturas pontuais [III.10]. Os pátios abrem-se para a cidade, diluindo a noção de espaço privado e espaço público [III.11]. A sua contextualização e estreita relação com a malha urbana da cidade influem na caracterização e apropriação destes espaços de uso colectivo, em especial a partir da 2ª fase construtiva e aliada à introdução do metropolitano na cidade. Moradores e público usufruem dos espaços, que se fundem com a malha urbana pedonal, atribuindo-lhes um domínio semipúblico, criando espaços comuns à comunidade [III.12].

Embora não tenha sido imediatamente construído, a presença do muro, perpendicular aos blocos de habitação, foi sempre uma ausência que assolou o espaço, como se algo faltasse àqueles blocos desvirtuados e descontextualizados. Assume-se

²⁴² “A continuidade entre interior e exterior da parcela é feita através da transposição da escala da rua para o interior do quarteirão; casas de dois pisos, profundas e estreitas são sobrepostas de modo a formar blocos de quatro pisos com uma altura do plano de fachada próxima da existente na Rua da Boavista (na qual é possível encontrar muitos exemplares tardios do tipo gótico mercantil, característico de largos sectores urbanos que continuaram a utilizar o lote sistematizado na expansão almadina, com frente de 6 metros) e implantados de modo a ocupar, tal como as «ilhas», toda profundidade do terreno disponível.”, MACHADO, Carlos Manuel Castro, *Anonimato e banalidade: arquitectura popular e arquitectura erudita na segunda metade do século XX em Portugal*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade do porto, 2006, policopiada, pág.296.

como parte essencial do projeto, elemento separador e limitador do espaço exterior mas ao mesmo tempo agregador da proposta.

O ano de 1977 vê no entanto, e apesar dos esforços dos moradores por parte o processo SAAL em funcionamento, o fim dos trabalhos de construção, deixando a obra deficitária e descontextualizada em termos de conjunto. Ficam por construir os dois blocos habitacionais noroestes, as galerias de acesso às habitações superiores, o muro limitador e galeria distributiva comum a todos os edifícios, os remates dos blocos, reservados à instalação de equipamentos colectivos, e todos os trabalhos a nível de arquitectura paisagística e arranjos exteriores.

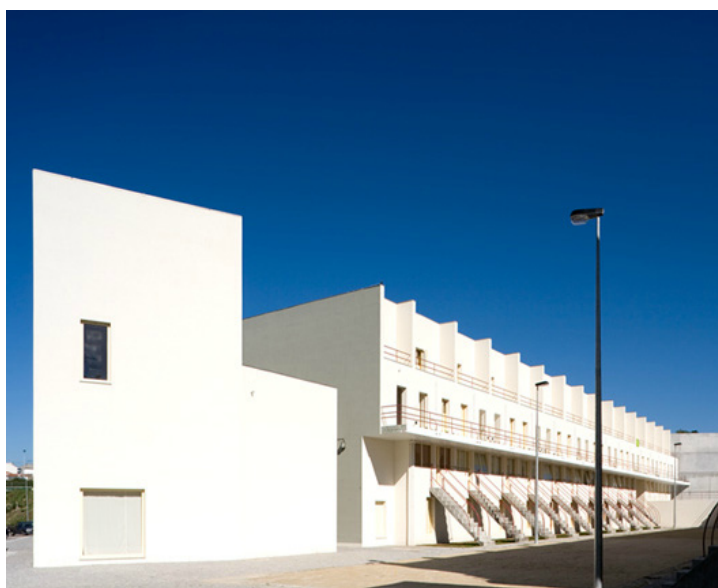
Elementos provisórios foram construídos para colmatar carências estruturais, devido ao estado inacabado da obra, obscurecendo as suas qualidades arquitetónicas e acelerando a sua degradação, e contribuindo para uma marginalização da obra perante a cidade. Só após a sua recente conclusão, a sociedade passou a ver o projeto com outros olhos, percebendo o que lhe estava inerente, embora inacabado, e adormecido durante todos estes anos.

Com a extinção das iniciativas SAAL, a responsabilidade e tutela do projeto da Bouça passa a estar sob a alçada da Câmara do Porto, que manteve a obra inacabada durante um largo período: *“O projecto não foi por acaso parado, mas conscientemente, foi uma decisão política.”*²⁴³. Retomada a obra, com duas fases tão espaçadas temporalmente, há que proceder a uma análise crítica da situação atual, das necessidades prementes e das alterações projetuais a realizar e as opções a manter.

Com a 2ª fase procura-se concluir o processo inicial, reconhecendo ainda as qualidades espaciais e organizadoras de espaço inerentes a ele. A recuperação das habitações existentes, vítimas da degradação do tempo e da ostracização do espaço, torna-se numa necessidade premente, aliada à construção dos dois novos blocos habitacionais [III.13].

O fogo compreende alterações pouco significativas, apenas pontuais melhoramentos de forma a responder a novas necessidades de conforto, considerando o arquiteto que a forma e organização interna se manteve adequada e contemporânea, aliada talvez também a um desejo de coerência projetual. Assim, os dois novos blocos mantêm a lógica construtiva e estruturação interna dos seus pares, mantendo uma coerência projetual e social.

²⁴³ CASTANHEIRA, Carlos, DIJK, Hans van, BOASSON, Douen, op. Cit., pág.22.



[III.13] Topo triangular de um dos blocos.



[III.14] Muro e galeria longitudinal.

A génese do projeto inicial será mantida, procedendo a atualizações de ordem técnica e construtiva, procurando dar resposta às necessidades da sociedade em evolução, especialmente no que diz respeito aos equipamentos coletivos. Estes surgem como remate de três dos quatro blocos habitacionais, servindo a população através de programas comunitários, e elementos de transição entre o espaço do bairro e o espaço de cidade. O término do quarto bloco desenha-se antes com o acesso ao estacionamento subterrâneo, uma introdução técnica e construtiva no novo projeto de grande envergadura: o projeto inicial não comportava uma grande necessidade de estacionamento automóvel, face às realidades da época, bastando para tal os lugares ao ar livre disponíveis no desenho urbano da envolvente.

A construção do muro e galeria a norte permitiram completar o conjunto [III.14]: *“O projecto inicial da Bouça compreende “um muro” que une “os quatro” edifícios. Na Bouça o muro não foi construído. Na Bouça “o muro” é realmente importante, é uma parte do projecto, mas ele existe porque uma norma assim o impunha. (...) Tornou-se uma forma coerente, um elemento importante, mas o princípio era mais rico do que a ideia formal. Não foi terminado, portanto não é possível perceber o projecto. Mas isso já é outra história.”*²⁴⁴. A galeria longitudinal, aberta ao exterior norte, permite o acesso e ligação entre as galerias dos blocos habitacionais e às habitações superiores em particular; o muro remata a composição, unificando o complexo que anteriormente surgia desagregado e descontextualizado. Determina um limite na proposta e atribui-lhe unidade processual e projetual, ao mesmo tempo que cria uma proteção visual, da linha férrea inicialmente e da passagem do metro atualmente. Este surge como uma bênção disfarçada, que não se adivinhava no projeto original: o que nos anos 70 se apresentava como um espaço ruidoso e incómodo visualmente materializado na linha férrea, valoriza agora o conjunto habitacional, sob a forma de uma linha de metro que impulsiona a vivência do espaço, quer pelos moradores, quer pelo público em geral, promovendo o atravessamento dos seus percursos e espaços exteriores, atribuindo-lhe um carácter misto, um interior semipúblico interconectado com a cidade.

²⁴⁴ CASTANHEIRA, Carlos, DIJK, Hans van, BOASSON, Douen, op. Cit., pág.21-22.



[III.15] Relação de abertura com a cidade.



[III.16] Relação entre o novo e a malha consolidada.

“A importância e a consideração dos valores históricos e culturais que caracterizam este suporte físico, não reside no mero interesse erudito, não se confunde com o pensamento culturalista, ou seja, com as ambiguidades de preservação do ambiente, mas está intimamente ligado ao modo de viver da população e a possibilidade de concretizar as suas aspirações sociais.

Acima da solução de problemas comuns, impõe-se o facto de que estas zonas adquiram o seu direito à cidade e fiquem integradas nela de modo natural, sem constituir, portanto “ghettos” visitados por turistas, arrabaldes da cidade terciária ou reservas de futura especulação. Daqui a necessidade de abertura ao exterior [III.15], abertura que terá de manifestar-se não só em termos de relações humanas, mas também em termos do tecido urbano [III.16] propriamente dito e na sua tradução ao nível da arquitectura.

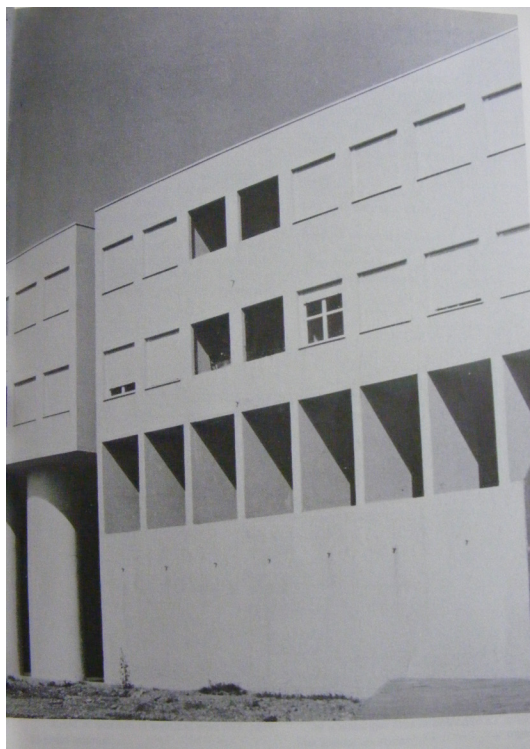
Não se propõe refazer o que foi construído nem volumetricamente nem muito menos ao nível da linguagem arquitectónica. Contudo, a memória do preexistente, do que foi abandonado e demolido, está presente ou constitui um dos fundamentos do trabalho.”²⁴⁵.

²⁴⁵ Álvaro Siza, *Três intervenções en la ciudad de Oporto*, in *projecto y ciudad histórica*, citado por MELO, Leidy Karina de Almeida, *op. Cit.*, pág.68.

3.2 MERCADO DO CARANDÁ, BRAGA



[III.17] Gallarate II, Aldo Rossi.



[III.18] Gallarate II, Aldo Rossi.



[III.19] Mercado do Carandá.

3.2 MERCADO (CULTURAL) DO CARANDÁ, BRAGA

“O sítio era aquele e só aquele. Uma quinta murada encravada na cidade. No centro do terreno, uma colina. No topo uma casa.

Era o encontro de dois caminhos, eixos ortogonais do terreno que o ligavam à cidade. Se o encontro era ali, na casa, o mercado ficou lá.

Se o caminho era a direito, o mercado pousou lá. Pousou de nível, entre dois muros de suporte.

Por fora o sítio mexeu pouco. Por dentro é, ao passar, escolher entre os pilares.”²⁴⁶

O projeto proposto para o Mercado de Braga (1980-84) enquadrava-se numa zona marcadamente rural mas que começava a apresentar indícios de uma expansão urbana. Localizado numa antiga quinta, ainda com vestígios das construções agrícolas, entre duas avenidas paralelas de entrada na cidade, a construção lança princípios urbanísticos, influenciando diretamente na malha de uma cidade em expansão.

A intenção de Eduardo Souto de Moura seria a de estruturar uma rua coberta, semelhante ao experimentado por Aldo Rossi em Gallarate [III.17 e III.18] (1969-1973), como ponto de ligação entre dois eixos da cidade, com base no caminho, capaz de gerar tecido urbano e de se enquadrar no existente: espaço definido por uma arquitetura que permite o diálogo com a envolvente urbana.

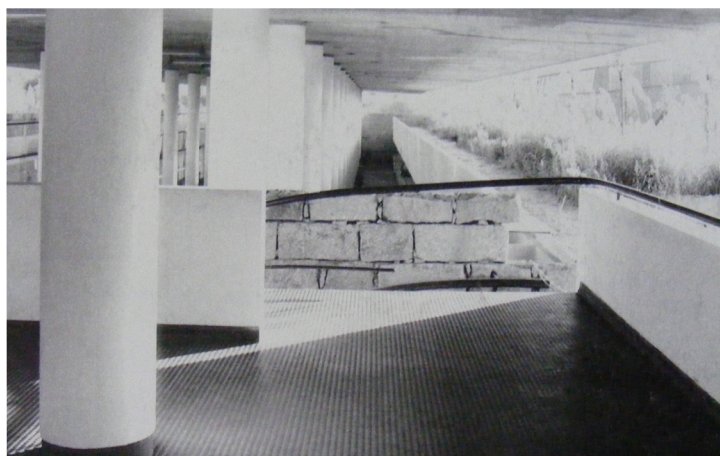
O percurso interior da construção é acompanhado por uma sucessão de pilares, de secção circular, que definem espaços e percursos flexíveis, sustentando a laje de betão que desenha a cobertura, dividida em três tramos, e libertando as paredes da sua função estrutural [III.19]; desenhando espaços de paragem, em associação direta com as bancas²⁴⁷, dando sentido à disposição destas. No entanto, os muros surgem fundamentais na intervenção, desenhando o percurso pedonal, ao indicarem espaços de movimento, e reforçando a horizontalidade do projeto, delimitando fisicamente o

²⁴⁶ TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, Lisboa : Blau, 1996, pág.43.

²⁴⁷ “Por dentro é, ao passar, escolher entre os pilares.”, MOURA, Eduardo Souto de, in TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, op. Cit., pág.43.



[III.20] Café do Mercado.



[III.21] Escadas de acesso.

espaço do edifício. Assim, estes dois sistemas construtivos, maciço e pontual, surgem independentes entre eles e com intenções distintas.

O percurso que atravessa as antigas muralhas romanas de Braga é assim estruturado pelos muros, de pedra e de betão, que se encontram num espaço central de entrada, onde um muro de pedra adicional, perpendicular a estes surge desfeito²⁴⁸, de forma a sustentar a intervenção e relacionando-se com a propriedade ao lado arruinada, onde também foi projectado o café: o café do Mercado (1982-84) [III.20] surge junto a este, na colina sobre a cidade, procurando uma atitude projetual operativa de aproveitamento das ruínas agrícolas existentes, e dinamização do espaço a partir de uma oferta comercial mais diversificada ao público. Compreende um pequeno espaço, com área de cafetaria, cozinha e sanitários, articulando-se com os vestígios da quinta e o muro do mercado, tratados como uma ruína contemplativa. Associado ao Mercado, marca a entrada central e relaciona-se com o muro de granito arruinado, numa dialética com as paredes de betão brancas e os panos de vidro que alia memória e contemporaneidade; serve-se das pedras existentes na construção do novo edifício: *“Acredito nas ruínas porque são a verdade do edifício, porque o que era supérfluo caiu. E gosto de trabalhar com essa matéria consistente.”*²⁴⁹, salientando a importância da memória do lugar inserida assim na sua obra. Embora desaparecido, este projeto preconizou uma vez mais, à semelhança de outros, como por exemplo a Casa no Gerês, o respeito de Eduardo Souto de Moura pela passagem do tempo e a relevância da arquitetura na memória do lugar.

O Mercado, perceptível do exterior como um longo alpendre suspenso por uma malha evocativa de colunas de secção circular, desenvolve-se longitudinalmente através de dois muros paralelos, compreendendo duas partes: uma relacionada com a venda direta de produtos ao cliente e outra com uma vertente administrativa e prestação de serviços. Estruturada num espaço com pé-direito duplo, a zona comercial encontra-se dividida em três grandes categorias: legumes, cereais e flores ao centro, delimitados pelas colunas; peixaria a oeste, numa banca projetada com esse intuito; e mercearia, drogaria e talho a nascente. A área a nascente estrutura-se em dois pisos, um superior destinado também a relações comerciais e outro térreo, servindo diversas funções: cafetaria, sanitários privados, administração e armazenamento.

²⁴⁸ Assemelha-se ao que já fora feito por Álvaro Siza para o projecto para o bairro de S. Vítor (1974-77), onde Eduardo Souto de Moura colabora, com a separação entre as casas do conjunto habitacional simulado por um muro em ruína.

²⁴⁹ MOURA, Eduardo Souto de, in MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge, *Vinte e Duas Casas*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, pág.27.



[III.22] Percurso a um nível superior.



[III.23] Muro reminiscente em granito.

A separação entre estas duas áreas procura ser fortemente acentuada pela presença do muro de granito inacabado, alusão à memória, aos caminhos e atravessamentos da quinta reminiscente, perpendicular ao marcado caráter longitudinal do complexo.

Esta estrutura longitudinal flexibiliza-se, marcando um percurso à cota térrea que serve os compradores e permitindo ao mesmo tempo a possibilidade de um outro a uma cota superior, favorecendo um atravessamento rápido, distanciado da atividade comercial [III.21 e III.22].

O caráter urbano proposto por este novo contexto impulsionou o seu desenvolvimento, atraindo atenções imobiliárias e comerciais especuladoras e descontextualizadas, “abafando” o espaço comercial, tornando-o obsoleto no seu propósito original, o mercado tradicional, e remetendo-o para um eventual estatuto de *ruína*.

Apesar de tudo a população apropria-se do espaço desvirtuado, sedimentando a sua ligação com a cidade, com o lugar e o seu papel na memória coletiva de uma sociedade: a autoria subverte-se; o contributo populacional reaproveita e revaloriza, de forma inconsciente, um espaço que cumpre agora uma função que, embora pensada inicialmente, não era a crucial – o atravessamento pedonal –, constatando a memória de um tempo e o contributo de uma população.

Será esta função pedonal que vai impulsionar Souto de Moura à remodelação do Mercado: da mesma forma que, na primeira fase (1980-84), a memória da quinta influenciou diretamente a opção projetual, também aqui (1997-2001) Souto Moura se servirá da pré-existência, agora com uma particularidade: é de sua autoria, não hesitando em servir-se da própria obra como matéria disponível, tanto física como projetualmente. Caracteriza-o uma visão operativa de projeto e um pragmatismo que não se coíbe daquilo possa contribuir para a sua estratégia de projeto, lendo e recolhendo os aspetos fundamentais da pré-existência, que, neste caso, era constituída pela sua própria obra.

À semelhança da atitude conservacionista tomada pelos órgãos políticos na recuperação da Villa Savoye, também aqui a entidade responsável se mostra reticente em tomar uma atitude operativa em relação ao construído: pretendiam a manutenção integral de um edifício que na opinião do arquiteto já não fazia sentido²⁵⁰. Inverterá

²⁵⁰ “Cumpriu a sua missão e presentemente não é usado; que fique na memória das pessoas”, MOURA. Eduardo Souto de, *Ambição à Obra Anónima*, in TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, op. Cit., pág.28.



[III.24] Pilares desconstruídos.



[III.25] Jardim com “floresta” de pilares.

o caráter espacial da obra anterior: a proposta de remoção da cobertura²⁵¹ permite a transformação do interior em exterior, desenhando um espaço público ao ar livre, assumindo o caráter de *rua*, e a criação de um jardim que acompanhará esta.

A proposta anterior servirá de cenário à intervenção, sofrendo uma depuração concetual e projetual, da qual o arquiteto retirará os elementos que considera acessórios e descontextualizados nesta nova fase e manterá o que considera essencial ao enquadramento e contextualização do novo: o atravessamento pedonal, as colunas, a bancada transformada em fachada e os módulos anteriores.

Marcada por uma composição neoplástica, à semelhança da Casa das Artes, com os planos como elementos principais, Souto de Moura apresenta no entanto o muro de granito inacabado como reminiscência do passado e referência à quinta existente [III.23]. Os planos constituintes do projeto, materializados no muro de granito e no muro de betão rebocado, são duas realidades que não se confundem, cada um a sua função representativa particular.

A manutenção dos pilares decorre de uma decisão tomada em obra. Após a observação do efeito visual criado, assimilando um aspeto naturalizante, graças à exposição da armação interna em cabos de aço [III.24]. A opção pela sua manutenção e desconstrução, para além de servirem um propósito técnico como suporte e apoio à iluminação, representam uma simulação da *ruína* que perpetuará a memória do antigo espaço, ritmando o espaço ajardinado e o percurso [III.25]: “*Deixei-os como memória do Mercado. Fui muito criticado porque achavam aquilo uma aberração muito romântica.*”²⁵²: pilares tombados próximos das escadas simulam a ruína fixando-a no presente.

A partir da sua obra encena a *ruína*, que considera estado último da construção e processo de aproximação à natureza: “*Gosto das ruínas porque é o estado definitivo do edifício. É para aquilo que tendem. O fim do edifício é uma ruína. (...) Achei que o mercado ia dar uma boa ruína e foi por aí que peguei. (...) Eu gosto das ruínas no sentido pedagógico, porque os edifícios caem e o que fica são as partes importantes, as frágeis vão à vida como acontece na natureza.*”²⁵³.

²⁵¹ Num primeiro momento, Souto de Moura pretendia refazer a cobertura, que apresentava problemas estruturais; esta opção é prontamente posta de lado, revelando-se demasiado dispendiosa.

²⁵² MOURA, Eduardo Souto de, in *Sobre o Reuso do Moderno: análise de três projectos*, PEIXOTO, Ana, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007, policopiada, pág.163.

²⁵³ Ibidem, pág.165.



[III.26] Ruínas das antigas escadas de acesso.



[III.27] Relação interior e exterior.

Neste projeto opta pela *ruína* como uma componente cénica, não decorrente da passagem natural do tempo cujo papel centra-se aqui na apropriação espacial e no abandono da obra, mas antes manipulada, capaz de evocar sentimentos²⁵⁴ e de apelar à memória do lugar [III.26]. Considera que a apropriação das obras por parte da população abre a possibilidade de um novo entendimento, passando a fazer parte do universo da memória coletiva e pertença de uma sociedade em geral; na sua opinião, este processo transformador não ocorreu no Mercado: é possível falar antes de uma apropriação do percurso linear e não da obra construída especificamente.

Neste sentido, procura fazer transparecer no seu projeto a relevância da memória coletiva da população e afirmar a memória e o caráter do lugar, valorizando as pré-existências mas não se deixando limitar ou condicionar projetualmente, encarando os vestígios com naturalidade e intenções operativas, de forma a legitimar a nova construção, servindo a intenção de projeto: *“No fundo, a atitude é a mesma só que as preexistências são diferentes. Uma são de 1990, outras são de 1500, 1600, mas a atitude é a mesma, é material disponível. Se serve para o uso que eu quero fazer dele, não despendo energia.”*²⁵⁵.

A independência da estrutura em relação à fachada, conquistada pelo Movimento Moderno, permite a variação de materiais e do espaço criado com o recuo da estrutura. A relação entre interior e exterior desenvolve-se, transicionando entre o interior privado e o exterior público: no Mercado cria “um anel verde para ter uma atmosfera de intimidade”, em volta do edifício e uma área pavimentada que o acompanha e se conforma num pátio, à semelhança de muitas opções projetuais de Mies van der Rohe, em que desenvolve uma relação muito próxima com o exterior mas nunca se expõe na totalidade, a partir da introdução de um elemento de transição.

A relação de limite entre interior e exterior estrutura uma complexidade programática, de relações visuais e ambientais entre as partes que o projeto quer constituir na cidade. Esta fronteira entre privado e público do edifício dilui-se na transparência e reflexão do vidro espelhado: no Mercado, esta opção projetual tenta interromper a solidez do edificado, definindo um limite estruturalmente virtual e visual: cria a ilusão da continuação indefinida do muro de granito que compreende e delimita o espaço, desconstruindo a presença e materialidade da arquitetura [III.27].

²⁵⁴ “ (...) só aceitei esse projecto por uma questão de romantismo (...)”, MOURA, Eduardo Souto de, in *Sobre o Reuso do Moderno: análise de três projectos*, op. Cit., pág.162.

²⁵⁵ MOURA, Eduardo Souto de, in *Sobre o Reuso do Moderno: análise de três projectos*, op. Cit., pág. 164.



[III.28] Pátio/Jardim interior.



[III.29] Antiga banca do peixe e floresta de pilares, reminiscências do passado.

Numa primeira fase o projeto compreende a depuração da forma pré-existente. Souto de Moura lê na sua obra aquilo que considera essencial manter e que se assomará como matéria de projeto, passível de manipulação e capaz de integrar e criar um jogo de relações com o novo projeto.

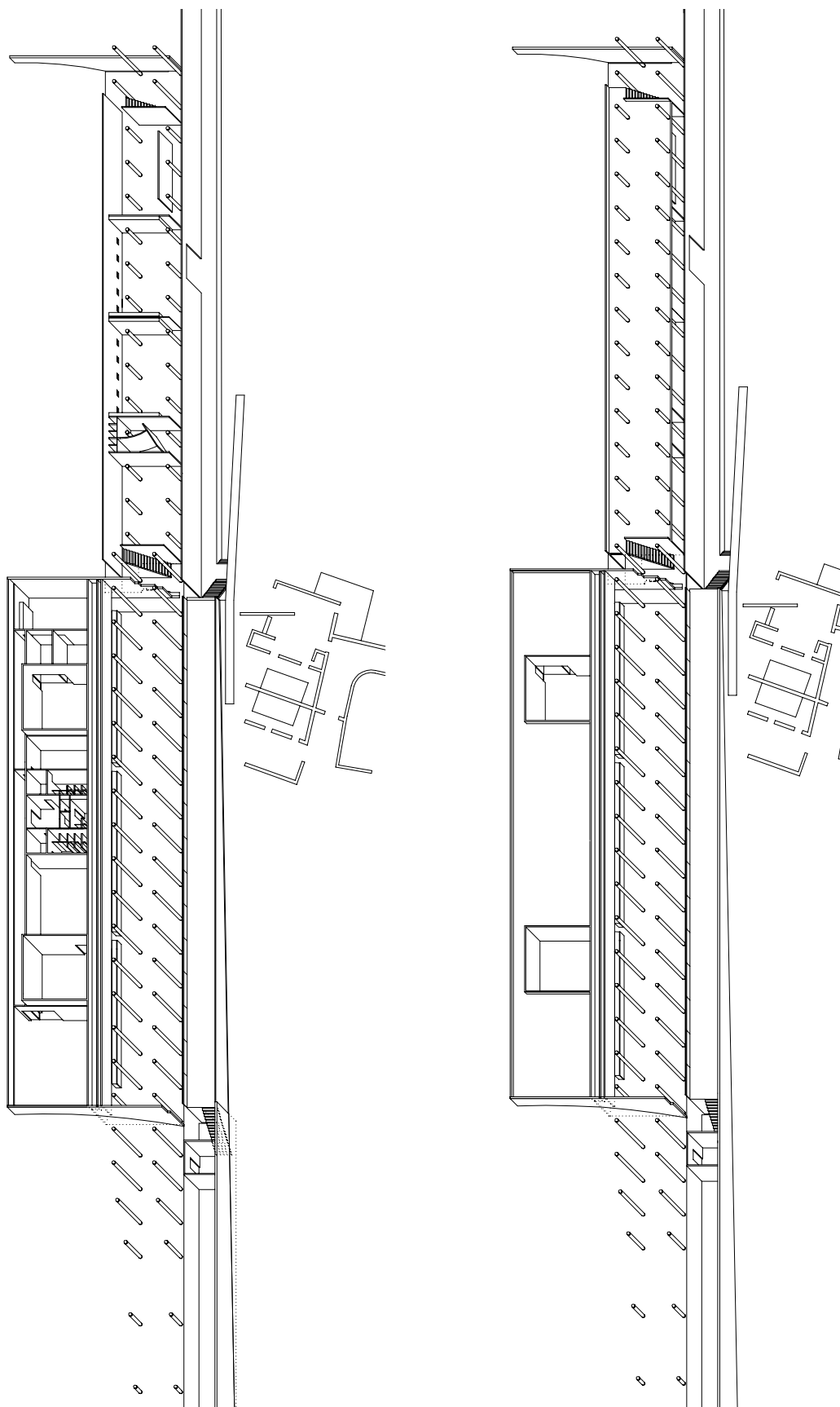
Aliado ao desejo de manutenção da memória coletiva e símbolo da passagem do tempo, o arquiteto introduz um novo volume, junto à antiga banca do peixe [III.28], adaptando-a agora numa fachada virada para o jardim, que responderá a propósitos culturais e comerciais, servindo e enquadrando a Escola de Dança [III.29].

Constitui-se a partir de um volume cego de um único piso, duplicado, a partir do espaço reservado anteriormente à venda do peixe, em direção a norte, e abrindo-se pontualmente para o exterior, privado, através dos pátios criados para esse efeito.

A entrada no complexo e o acesso à escola desenha-se a partir de um único ponto, que partilhará com a Escola de Música, e que decorre do alinhamento do muro em granito, memória da anterior obra, sedimentando a ideia de unidade espacial materializada no Mercado Cultural do Carandá.

A sua estruturação interna [III.30 e III.31] compreende inicialmente uma zona administrativa, dividida em receção [III.32] e duas secretarias [III.33], que se abrem para o pátio este. Um grande corredor remetido para o limite norte do edifício [III.35], permite que a distribuição programática se concentre na fachada sul, cega, iluminada naturalmente pelos dois pátios abertos. Adjacente ao lado oeste do primeiro pátio, encontram-se os espaços técnicos e arrumos gerais, instalados ao lado das zonas sanitárias e vestiários.

Seguindo o percurso este-oeste, encontra-se o primeiro estúdio de dança [III.34], o mais pequeno, que se abre para o pátio oeste através de uma janela que ocupa 1/3 da fachada. O segundo estúdio, de maiores dimensões e que limita o volume edificado, partilha o mesmo espaço ao ar livre [III.36] e através deste contacta com a antiga banca do peixe.



[III.31] Axonometria da reconversão.



[III.32] Espaço de recepção ao público.



[III.33] Secretaria.



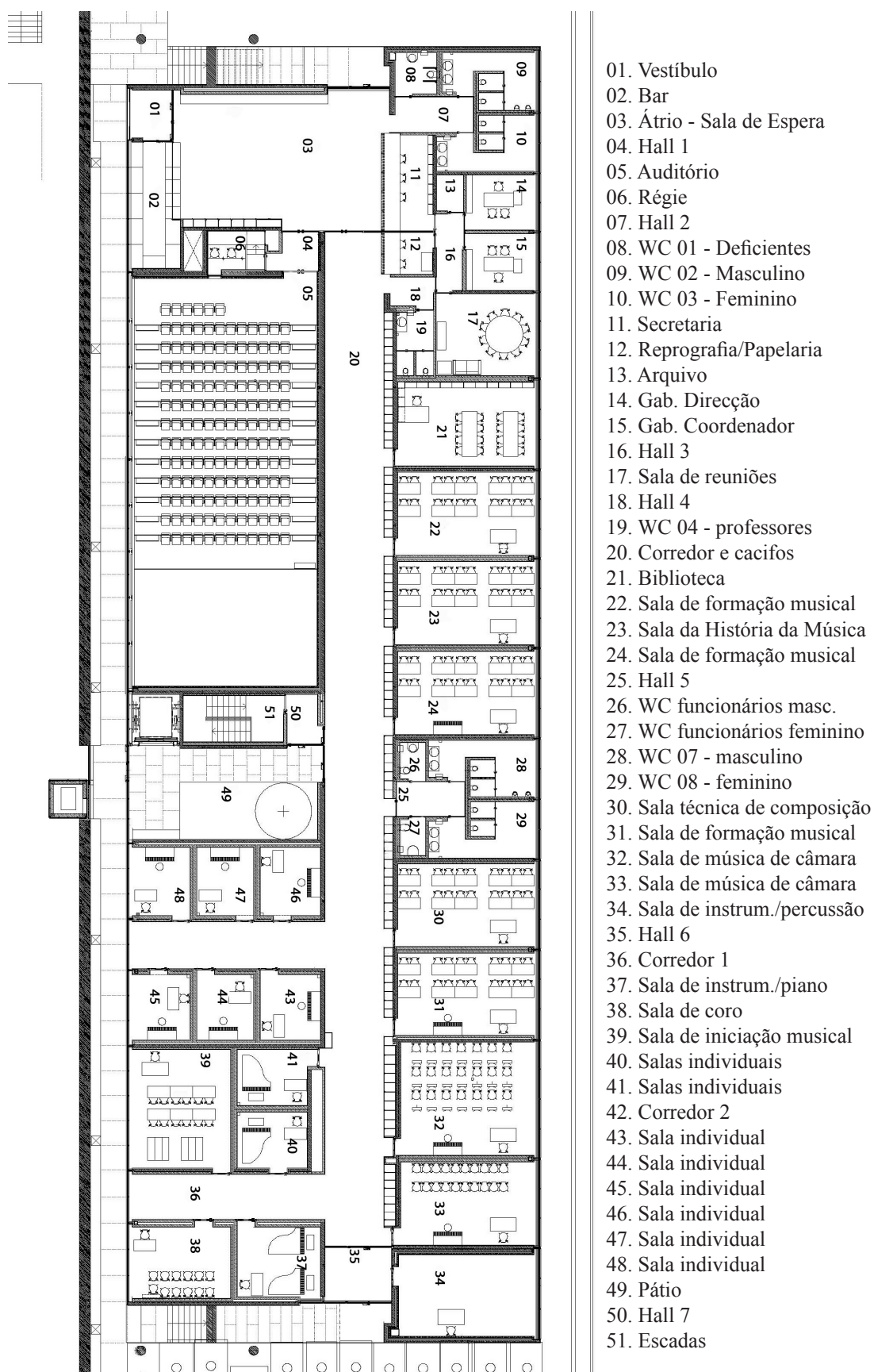
[III.34] Estúdio mais pequeno.



[III.35] Corredor de distribuição



[III.36] Pátio interior partilhado entre estúdios.



[III.37] Planta do piso térreo da Escola de Música.

A Escola de Música desenvolve-se na segunda fase do projecto, no lado nascente do mercado convencional, após uma demolição parcial do edifício pré-existente, voltada para a Praça Cândido Costa Pires. Também aqui serão mantidos pilares e a escada que permitia aceder ao percurso a uma cota superior do mercado tradicional.

Com uma área de total de terreno 2040m², o projeto desenha um novo bloco com uma grande fachada envidraçada, no local do anterior edifício, com uma área de implantação de 1450m². Compreende dois pisos, um reservado aos espaços lectivos e culturais e outro, em cave, onde se encontram as áreas técnicas de apoio ao auditório, camarins e arrumos [III.37].

Os espaços gerais localizam-se na primeira zona do edifício, próximos da entrada e acesso ao público [III.38]. Adjacentes a um grande átrio, que serve as funções de sala de convívio e receção, encontra-se a secretaria (com ligação própria através de um corredor ao arquivo, gabinete do coordenador e direcção, reprografia e sala de reuniões), o bar, sanitários para o uso do público e o auditório.

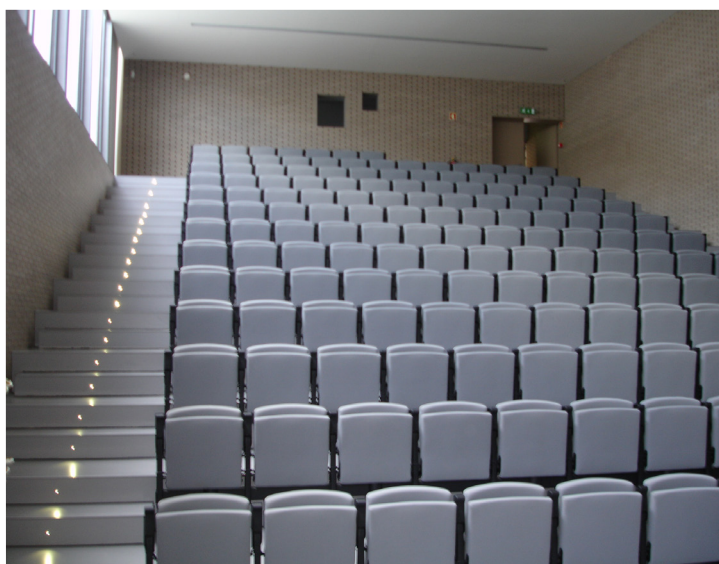
Este último apresenta-se autónomo dos espaços de ensino [III.39], permitindo uma flexibilidade na apropriação do espaço: a possibilidade de encerramento de alguns espaços comuns, pensada como forma de condicionar a livre circulação e propiciar a realização de eventos culturais não diretamente ligações com as funções de escola. O seu lado sul encontra-se totalmente aberto ao exterior, com vidro espelhado, que no entanto, a partir de mecanismos técnicos, permite a total insonorização e obscuridade do espaço com painéis deslizantes automáticos, transformando-o num auditório com uma dualidade espacial. Na cave, acessível também pela zona do palco, encontram-se as zonas técnicas e arrumos gerais e os camarins, masculinos e femininos.

Uma segunda entrada, mais central no volume edificado, serve a Escola de forma direta durante o período escolar [III.40]. Enquadrada por um pátio interior, e ladeada pelos espaços de estudo instrumental individual e pela caixa de escadas e elevador de acesso ao piso inferior, será este o ponto de acesso utilizado pelos alunos. No limite Este da obra encontra-se ainda outro ponto de entrada [III.41], mas funcionando mais como fonte de iluminação, enquadramento visual do corredor distributivo [III.42] das salas de aulas e como saída de emergência do que como acesso privilegiado pelo público.

A área didáctica compreende uma divisão formativa dos espaços [III.43], com



[III.38] Percurso entre o muro de granito e a Escola de Música.



[III.39] Auditório.



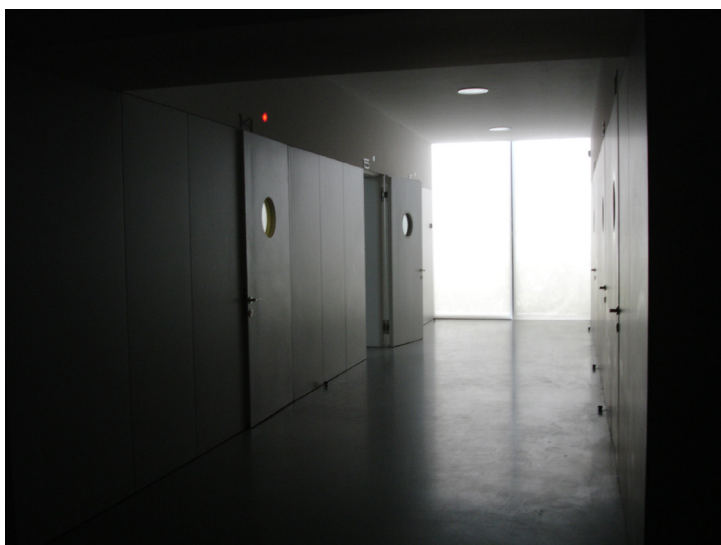
[III.40] Pátio interior e acesso durante o tempo de aulas.



[III.41] Ponto de acesso secundário, remetido quase a acesso de emergência.



[III.42] Corredor de distribuição.



[III.43] Salas dedicadas ao estudo individual.



[III.44] Relação com o muro e com a envolvente.



[III.45] Percurso comum a ambas as escolas.

uma sala dedicada à *Iniciação musical*, cinco destinadas à *Formação musical* (três para a formação, uma sala de História da Música e outra ainda de Análise e Técnicas de Composição), dez atribuídas aos *Instrumentos* e três a *Conjuntos vocais e Instrumentais* (salas preparadas para receber música de câmara e coro).

O volume criado dialoga na plenitude com o complexo, numa atitude de reserva e anonimato já observadas na Casa das Artes. Pré-existência e intervenção coexistem numa relação consonante, salientando a importância da memória do lugar numa atitude contemporânea [III.44].

Eduardo Souto de Moura teve a oportunidade que raramente surge no percurso profissional de um arquiteto: intervir na sua própria obra. O que poderia, inicialmente, limitar a sua ação projetual, revela-se como uma fonte de informação e projeto, capaz de pensar arquitetura: o fenómeno da autoria.

Para Souto de Moura, não existem saudosismos miméticos, que pela pura nostalgia, e nada mais, recuperam a obra e o seu significado: numa obra sua não terá uma atitude diferente. Para si terá que existir um valor operativo intrínseco ao projeto; considera que a arquitetura é um processo evolutivo, cujo processo projetual não tem princípio e fim mas antes tem a capacidade de se adaptar e se tornar matéria operativa, seja na forma integral, na forma de *ruína* ou até mesmo naquilo que considera a forma última, a *natureza*.

Tempo e autoria surgem como instrumentos para pensar o projeto e o Mercado é um claro exemplo desta atitude transformadora e procura inquieta do saber arquitetónico e construtivo.

Apreende o efeito do tempo na sua obra, uma das mais mediáticas na época, estruturadora do seu percurso profissional. Considera que cumpriu o seu propósito como objeto arquitetónico, podendo dar agora lugar a uma nova vida. A condicionante que poderia limitar a sua posição, incentivada pela importância da obra da sua formação, parece impelir ainda mais o arquiteto em direção a uma atitude de mudança e transformação, num quase despreendimento da obra e nostalgia linear, tendo retirado desta, aquilo que achava importante: pensou-a, desenhou-a, projetou-a e foi construída; aprendeu e experimentou com ela e o seu propósito na comunidade foi cumprido.

Considera-a assim mais um passo no seu percurso, fonte preciosa de informação e transformadora do espaço.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Fazer architettura requer tempo. (...) Só graças ao tempo pode o projeto assumir uma personalidade própria.”²⁵⁶

A noção *Tempo* tem variado ao longo da História, acompanhando a evolução da filosofia e o progresso da teoria científica, sendo possível considerá-lo como uma espécie de duração ou persistência em existir.

O passado e o futuro surgem como forças que impulsionam a existência do ser humano. É o homem na medida em que pensa e na plena realidade da sua existência concreta, que estrutura a própria concepção de *Tempo*. É ele, inserido no *Tempo*, que interrompe o seu fluxo e considera a existência de noções estruturadas em *passado*, *presente/instante* e *futuro*, apreendendo a concepção de *Tempo* a partir da consciência humana temporal.

A arquitetura surge como representação física do contexto temporal e cultural, legado de experiências e estratégias, em que a obra foi concretizada, ligada à evolução da memória coletiva e adquirindo novos significados ao longo do *Tempo*.

O conhecimento e entendimento do seu papel estruturante na formação da História, da Arquitetura e do Lugar, tornando o *Tempo* num instrumento de trabalho que reconhece diferentes modos de interpretação e desenvolvimento do projeto. O conhecimento do passado deverá ser absorvido e apreendido pelo arquiteto de forma criteriosa, adaptada à realidade contemporânea. O *Tempo* atua na Arquitetura não só como gerador de História e processo de acumulação de memórias, mas também com um sentido moderno, no tempo de realização do projeto e obra, da concretização tecnológica e expressão de um tempo particular em formas e espaços.

Através da Arquitetura torna-se possível fazer perdurar o testemunho físico e perene da História, intervindo através de um processo de continuidade na ligação entre espaço e *Tempo*. A obra enraíza-se progressivamente no lugar onde está inserida, desenvolvendo características que permanecem no *Tempo*: este consome e desgasta a

²⁵⁶ TÁVORA, Fernando, *Pensieri sull architettura*, in entrevista de Giovanni Leoni e António Esposito, 1999, Casabella n°678, Milão: Electa, 1999, pág.16.

obra, relacionando-se com o mundo envolvente, deixando de ser corpo estranho à ideia de lugar, adquirindo uma sensação de pertença.

No que diz respeito à autoria, esta possui uma estreita relação com a noção de *Tempo*. Como foi demonstrado a partir de Foucault, a autoria compreende o corpo de trabalho do mesmo autor, pressupondo a produção de textos/obras ao longo do tempo, marcadamente consistente, estruturada e unitária, ganhando relevância no panorama crítico, conceptual e teórico.

O nome de autor surge como uma referência, fazendo parte do campo da designação, categorização e descrição de um universo autoral. O que delimita a qualidade da produção de um autor e o que dignifica o produto, tornando-o parte da obra e corpo autoral? A autoria e função *autor* são especificações, das funções do sujeito, possíveis ou necessárias? Desta forma a relevância da pessoa que fala/produz uma obra é questionada, valorizando antes o que diz/desenha, promovendo uma cultura em que os discursos e produção artística circulam e são recebidos pelo seu valor intrínseco e não pelo nome do seu autor. No mesmo sentido o autor José Luís Borges defende que a autoria não deve ser usada como justificação ou validação automática de uma obra: o que valida o projeto e a construção de uma autoria é a qualidade da sua produção e o valor a ela inerente; o reconhecimento deverá nascer da *Obra* para o *autor* e não o contrário, correndo o risco de uma interpretação demasiado influenciada pelo *nome de autor* que poderá afetar o valor e leitura da obra e o consequente posicionamento desta no panorama histórico e cultural: “ (...) *é a linguagem que fala, não o autor.*”²⁵⁷.

Em Arquitetura, o discurso da autoria compreende a forma como o arquiteto se relaciona e atua sobre o edificado. Uma obra de arquitetura que cumpra o seu propósito de forma plena, estabelecendo-se, por direito próprio, na realidade e integrando-se na História dos homens é reconhecida e valorizada por si mesma, desassociando-se da questão *autor*.

No entanto a autoria encontra-se intimamente ligada a toda a prática artística e é indissociável do saber histórico e da memória coletiva; condiciona a forma como olhamos o construído, valorizando a marca autoral como característica inconfundível de uma obra.

A autoria revela-se como um meio experimental da expressão da individualidade do ser criador/autor, criando uma relação de filiação entre as obras. Apresenta-se

²⁵⁷ BARTHES, Roland, *A morte do autor*, in *O Rumor da Língua*, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

como um dado adquirido e incontornável na produção artística e cultural contemporânea, cabendo ao arquiteto a capacidade de interpretar este fator como um elemento e instrumento projetual, não se deixando inibir por um pressuposto valor autoral e considerando antes, de forma aberta e crítica, o valor da obra em específico.

Le Corbusier surge assim como o exemplo de um arquiteto informado e cuja atitude crítica informa o projeto, numa atitude direcionada para a contemporaneidade. Afastado de considerações museológicas da estrutura original da sua obra, a Villa Savoye, defende uma atitude intervencionista, considerando que a obra não deve estagnar no tempo mas sim promover uma ideia de continuidade e vida, que considera inerentes à Arquitetura.

Apesar de um resultado diferente do que esperava, a sua perspetiva marcou o projeto: promove uma leitura da obra no tempo, não se limitando pela questão autoral mas antes reconhecendo as qualidades intrínsecas à obra, adaptando-a às necessidades de uma nova sociedade emergente e em constante inovação.

De uma forma análoga, Álvaro Siza e Souto de Moura compreendem o *Tempo* como um contínuo, admirando o passado e as fontes históricas que fornece e retirando delas as bases para uma sustentação e enquadramento da sua Arquitetura.

Caracteriza-os no entanto uma atitude e leitura crítica destes elementos, não perseguindo obsessivamente historicismos, optando antes por uma atitude de continuidade e contemporaneidade.

A *Memória* e a *História* surgem como instrumentos projetuais que o tempo sedimentou, fonte de informação e conhecimento passível de ser estudado e aplicado projetualmente, numa progressiva procura da naturalidade da obra, como se esta sempre tivesse existido no lugar traduzindo-se num equilíbrio entre natural e artificial. Desenvolvem assim a sua arquitetura como um todo, conjugado a partir de uma sequência temporal de circunstâncias culturais e históricas que a memória apreende e o arquiteto aplica num processo de síntese.

À semelhança de Fernando Távora, que entende o projeto e intervenção como continuidade da vida do edifício onde podemos entrar e atuar operativamente, também Siza Vieira e Souto de Moura compreendem que a obra não se encontra congelada no tempo: o projeto de arquitetura deve ser objeto da passagem do tempo, fazer parte da nossa realidade e das nossas vidas, tornando-se parte, de forma gradual, do lugar onde foi construída.

Assim sendo, o discurso de autoria surge, na metodologia projetual destes dois arquitetos relevantes no panorama da arquitetura nacional e internacional, como uma componente e instrumento processual, algo a ter em consideração mas que não limitará a atitude projetual ou a intervenção.

Em Siza Vieira, o seu caráter interventivo será estruturado a partir de um olhar crítico sobre o construído e sobre a sua capacidade como matéria projetual, pelo valor intrínseco a ela e pelos temas e dilemas que levanta a uma dada situação comum: é o valor intrínseco à obra e ao lugar e as circunstâncias económico-sociais que determinarão a estratégia interventiva e não o nome de autor, mesmo sendo o dele. Respeita o papel da obra no panorama da arquitetura nacional e/ou internacional mas não se coíbe projetualmente em virtude destes elementos.

Considera que a sua obra tem suficiente flexibilidade e adaptabilidade para suportar a passagem do tempo mas não advoga a sua estagnação temporal, evoluindo continuamente de acordo com o seu tempo.

Para Souto de Moura, o interesse pela sua obra não se remete à obra em si ou à sua autoria mas antes ao conjunto de questões e problemática que levanta, que se assume comum a outros autores. A relevância não está na autoria mas na obra por si mesma e no seu legado sob o ponto de vista de princípios que traduz e que podem ser estudados, apreendidos e aproveitados na construção de um diálogo e património linguístico. A sua ambição a uma obra anónima compreende uma aproximação da matéria à Natureza, atingida através de uma naturalização do construído, como se este sempre tivesse existido no lugar e feito parte dele, traduzindo-se num equilíbrio entre natural e artificial.

Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura terão a oportunidade que raramente surge no percurso profissional de um arquiteto: intervir na sua própria obra. O que poderá, inicialmente, limitar a sua ação projetual, revela-se como uma fonte de informação e projeto, capaz de pensar arquitetura: o fenómeno da autoria.

Álvaro Siza, convidado a intervir no Conjunto Habitacional da Bouça, mantendo as premissas e o programa anterior, reconhece no seu projeto qualidade espaciais e formais viradas para a contemporaneidade, que permitem a sua manutenção e adaptação projetual pontual.

Souto de Moura, deparando-se com um programa obsoleto e inadequado às necessidades programáticas da cidade emergente, afasta-se de um processo de

musealização e opta por uma atitude de mudança e transformação, tendo retirado da sua obra aquilo que achava importante: pensou-a, desenhou-a, projetou-a e foi construída; aprendeu e experimentou com ela e o seu propósito na comunidade foi cumprido. Considera que a arquitetura é um processo evolutivo, cujo processo projetual não tem princípio e fim mas antes tem a capacidade de se adaptar e se tornar matéria operativa, seja na forma integral, na forma de *ruína* ou até mesmo naquilo que considera a forma última, a *natureza*.

Tempo e autoria surgem como instrumentos para pensar o projeto e o Conjunto Habitacional da Bouça e o Mercado do Carandá são claros exemplos desta atitude transformadora e procura inquieta do saber arquitetónico e construtivo.

Não propondo um conjunto de soluções definitivas a tomar, esta dissertação apresentou antes um estudo de teorias e conceitos relacionados com a Arquitetura Contemporânea, que visam o entendimento da posição de um arquiteto perante um dado problema: o retorno à obra.

Não pretendendo elaborar um formulário ou formatar uma posição única e hermética, apresentam-se atitudes mais ou menos interventivas com o mesmo propósito: a naturalidade da obra, a (re) interpretação do seu programa e o enquadramento com o lugar, assentes numa base histórica, considerando as pré-existências, e a procura de respostas às necessidades da sociedade.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- *01Textos/Álvaro Siza*, Carlos Campos Morais, ed., Porto: Civilização, ed., 2009.
- AARON, Raymond, *Dimensions de la conscience historique*, Paris: Plon, 1964.
- *Álvaro Siza: 1958-2000: getting through turbulence - salvando las turbulencias: notes on invention - notas sobre la invención*, Fernando Márquez Cecilia y Richard C. Levene, ed., Madrid: El Croquis, 2000.
- *Álvaro Siza: 2001-2008: el sentido de las cosas - the meaning of things*, Fernando Márquez Cecilia y Richard C. Levene, ed., Madrid: El Croquis, 2008.
- *Álvaro Siza: uma questão de medida*, Dominique Machabert e Laurent Beaudouin, ed., Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009.
- ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, São Paulo: Forense Universitária, 1995.
- ASENSIO, Paco, BONET, Llorenç, DENIS, Anriët, *Le Corbusier*, Lisboa: DinaLivre, 2004.
- *As Cidades de Álvaro Siza*, Carlos Castanheira e Chiara Porcu, ed., Lisboa, Figueirinhas, 2001.
- BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BANDEIRINHA, José António, *Processo SAAL e a arquitectura no 25 de Abril de 1974*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007.
- BARBOSA, Alfredo, CASTÁN, Santiago, THOMSON, Graham, *Souto de Moura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
- BARTHES, Roland, *La pensée et le mouvant*, Paris: Les Presses universitaires de France, 1969.
- BARTHES, Roland, *O Rumor da Língua*, São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CANNATÀ, Michele e FERNANDES, Fátima, *Construir no tempo – Souto de Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi*, Lisboa: Estar Editora, 1999.
- *Casa de chá da Boa Nova=Boa Nova tea house : 1958-1963*, textos de Nuno Portas e Paulo Varela Gomes, Lisboa: Ed. Blau, 1992.
- CASTANHEIRA, Carlos, DIJK, Hans van, BOASSON, Douen, *Álvaro Siza, exposição : Arquitectura e renovação urbana em Portugal*, Lisboa: M.C., 1984.
- COLENBRANDEL, Bernard, *Chiado, Lisboa - Álvaro Siza and the Strategy of Memory*, Den Haag: Dutch Architectural Institut, 1991.
- CORBUSIER, Le, *Conversa com os estudantes das escolas de arquitectura*, Lisboa: Livros Cotovia, 2003.

- *Descontinuidade: arquitectura contemporânea portuguesa : Eduardo Souto de Moura, Fátima Fernandes, Jorge Figueira, Michele Cannatà, Nuno Grande, Rita Vanez, coord.*, Porto: Civilização Editora, 2005.
- DOMINGUES, Patrícia Selada Lameiro, *Autoria e arquitetura; Autonomia disciplinar e o arquiteto hoje.*, Colégio das Artes Universidade de Coimbra, 2012, policopiado.
- *Eduardo Souto Moura*, Luiz Trigueiros, ed., Lisboa: Blau, 1994.
- *Eduardo Souto de Moura*, Antonio Esposito e Giovanni Leoni, ed., Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.11.
- *Eduardo Souto de Moura, Conversas com Estudantes*, Anna Nufrio, ed., Lisboa: Gustavo Gili, 2008.
- *Eduardo Souto de Moura: 1995-2005: la naturalidad de las cosas - the naturalness of things*, Fernando Márquez Cecilia y Richard C. Levene, ed., Madrid: El Croquis, 2007.
- ELIOT, T. S., *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa: Guimarães editores, 1997
- *Estudos/Património*, Lisboa: IPPAR, 2002.
- FERNANDES, Fátima, CANNATÁ, Michele, *Habitação Contemporânea, formas de habitar*, Porto: edições ASA, 2003.
- *Fernando Távora*, Luiz Trigueiros, ed., Lisboa: Blau, 1993.
- FERRATER, José Mora, *Dicionário de Filosofia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- FERRATER, José Mora, *Diccionario de Filosofia, vol. 1*, Barcelona: Alianza Editorial, 1984.
- FERRATER, José Mora, *Diccionario de Filosofia, vol. 2*, Barcelona: Alianza Editorial, 1984.
- FERRATER, José Mora, *Diccionario de Filosofia, vol. 3*, Barcelona: Alianza Editorial, 1984.
- FERRATER, José Mora, *Diccionario de Filosofia, vol. 4*, Barcelona: Alianza Editorial, 1984.
- FERREIRA, Fernando César, *Diálogos sobre o tempo - Arte e Ciência, Educação*, Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2004, policopiado.
- FIGUEIRA, Jorge, *A noite em arquitectura*, Lisboa : Relógio d'Água, 1986.
- FIGUEIRA, Jorge, *Casa das Artes in Architectos Portugueses Contemporâneos*, Lisboa: edição Jornal Público, 2003.
- FIGUEIRA, José, *Eduardo Souto de Moura, Casa de Cinema : Casa del Cine : Manoel de Oliveira*, Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2004.
- FONSECA, José Manuel Salgado, *Álvaro Siza em Matosinhos*, Matosinhos, C. M., 1985.

- FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, Lisboa: Passagens, 2012.
- FRAMPTON, Kenneth, *Historia critica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier : architect of the twentieth century*, New York : Harry N. Abrams, 2002.
- *From Line to Space*, Rudolf Finsterwalder and Wilfried Wang, ed., Viena: SpringerWienNewYork, 2011.
- HEIDEGGER, Martin, *El Ser y el Tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1951
- HEIDEGGER, Martin, *Ser y Tiempo*, J. E. Rivera, trad., Madrid: Editorial Trotta, 2003.
- HEIDEGGER, Martin, *O Conceito de Tempo*, Lisboa: Fim de Século, 2003.
- HEIDEGGER, Martin, *Ser e Tempo*, Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- HILTON, Japiassú e MARCONDES, Danilo, *Dicionário Básico de Filosofia*, Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2001.
- *História da arquitectura portuguesa do século XX*, Annete Becker, Ana Tostões e Wiefried Wang, Munique: Prestel, 1997.
- *História da arte portuguesa*, vol. 3, Lisboa : Temas e Debates, 1995.
- KIRCHNER, Renato, *A Temporalidade da Presença - A Elaboração Heideggeriana do conceito de Tempo*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.
- LEÓN, Juan Hernández, COLLOVÀ, Roberto, FONTES, Luís, *Santa Maria do Bouro: Eduardo Souto de Moura: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro*, Lisboa: White & Blue, 2001.
- LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Lisboa: Gradiva, 2003.
- LOPES, Ana Cláudia B. P., *Conhecimento e Memória*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2009, policopiado.
- MACHADO, Carlos Manuel Castro, *Anonimato e banalidade: arquitectura popular e arquitectura erudita na segunda metade do século XX em Portugal*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade do porto, 2006, policopiada.
- MELO, Leidy Karina de Almeida, *A Unidade Residencial da Bouça - a proposta, os espaços e a cidade*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2007, policopiado.
- MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge, *Vinte e Duas Casas*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006.
- MOLA, Francesc Zamora, *Eduardo Souto de Moura, Architect*, Barcelona: Loft, 2009.
- MONEO, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Barcelona: Actar, 2004.

- MONTANER, Josep Maria, *Arquitectura y Crítica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- MONTEIRO, Ana Catarina Gomes Castro, *O Tema da Ruína na Obra de Eduardo Souto de Moura*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2009, policopiado.
- MORA, José Ferrater, *Dicionário de Filosofia*, Alfragide: Dom Quixote, 1982.
- MOURA, Eduardo Souto de, *Souto de Moura - Reconversão do Mercado de Braga + Casa em Llábia*, Lisboa: Uzina Books, 2012.
- *O Pavilhão Carlos Ramos, colectânea de textos de professores e estudantes*, José Quintão, coord., Porto: Faup Publicações, 2008.
- PEIXOTO, Ana, *Sobre o Reuso do Moderno: análise de três projectos*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do porto, 2007, policopiada.
- *Prémios UIA Berlim 2002 : Manuel Tainha, Álvaro Siza, Souto Moura, Alexandra Gesta' GTL Guimarães*, Lisboa: Ordem dos arquitectos, 2002.
- QUETGLAS, Josep, *Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Madrid: Ed Ruela, 2004.
- RIVAS, Juan Luís de las, *El espacio como lugar: sobre la naturaleza de la forma urbana*, Valladolid: Universidad. Secretariado de Publicaciones, 1992.
- RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza / Obra e Método*, Porto: Livraria Civilização Editora, 1992.
- RODRIGUES, Jacinto, *Teoria da arquitectura : o projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza*, Porto : Faup Publicações, 1996.
- RODRIGUES, José Miguel, SILVA, Ana Sofia Pereira, *Le Corbusier y la restauracion de la Villa Savoye*, in *Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX*, LEÓN, Juan Miguel Hernández, MONTEROS, León Fernando Espinosa de los (coord.), Madrid: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA, 2011.
- ROSSI, Aldo Rossi, *A Arquitectura da Cidade*, José Charles Monteiro, trad., Lisboa: Edições Cosmos, 2001.
- ROSSI, Aldo, *A scientific Biography*, Cambridge: Oppositions Books, 1992.
- SAMPAIO, Cátia, *Reabilitação e Reconversão de usos Santa Maria de Refóios do Lima e Santa Maria do Bouro*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2012, policopiado.
- SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.
- SBRIGLIO, Jacques, *Le Corbusier: the Villa Savoye*, Paris: Fondation Le Corbusier, 2008.
- SEARA, Ilda e PEDREIRINHO, *Siza Não Construído*, Matosinhos: Arteditores, 2011.
- SILVA, Helena Sofia e SANTOS, André, *Souto de Moura*, Vila do Conde: Quid-

novi, 2011.

- SILVA, Helena Sofia e SANTOS, André, *Álvaro Siza Vieira*, Vila do Conde: Quidnovi, 2011.
- SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, Lisboa: edições 70, 2000.
- SOMOZA, Manel, *Conversas no Obradoiro*, Ourense: verlibros editorial, 2007.
- *Souto de Moura*; Wilfried Wang (dir), Álvaro Siza, Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
- *Souto de Moura: 2005-2009: teatros del mundo=theatres of the world*, Fernando Márquez Cecilia y Richard C. Levene, ed., Madrid: El Croquis, 2009.
- TÁVORA, Fernando, *Da Organização do Espaço*, Porto: faupPublicações, 1982.
- TÁVORA, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*, Cadernos de Arquitectura, Série I, Lisboa, 1947.
- TESTA, Peter, *A arquitectura de Álvaro Siza*, Porto: FAUP, 1988.
- *Vazios urbanos, urban voids : trienal de arquitectura de Lisboa, Lisbon architecture triennale*, Ana David, coord., Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007.
- VENTURI, Roberto, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- VIANA, Carla Sofia Cruz da Rocha, *Da ideia à forma. O caso da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2010, policopiado.
- VIEIRA, Álvaro Siza, *Conferencia para el CAH20thC in Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX*, LEÓN, Juan Miguel Hernández, MONTEROS, León Fernando Espinosa de los (coord.), Madrid: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA, 2011.
- ZUBEN, Paulo Ferraz, *Planos Sonoros: a experiência da simultaneidade na música do século XX*, Tese de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

PERÍODICOS E REVISTAS:

- *A.M.C.*, nº 44, Paris: Groupe Editeur, 1978.
- *Arq./a*, Arquitectura e Arte, Lisboa: Futurmagazine, 2008.
- *Architécti*, Nº5, Lisboa: Editora Trifório, 1997
- *Arquitectura e Vida*, nº 19, Lisboa, 2001.
- *Arquitectura e Vida*, nº 43, Lisboa, 2003.
- *Arquitectura Ibérica, Requalificação Urbana, Urban Redevelopment*, Nº 18, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007.
- *Arquitectura Viva*, nº109, Madrid : AviSA, 2006.

- *Casabella*, nº678, Milão: Electa, 1999.
- *CES Revista*, vol. 22, Juiz de Fora, 2008.
- *D'architettura, rivista italiana d'architettura*, nº23, Milão: Federico Motta, 2000.
- *DPA 14*, Barcelona: Edicions UPC, 1998.
- *DPA 18*, Barcelona: Edicions UPC, 2002.
- *Jornal dos Arquitectos*, nº 100, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1991.
- *Jornal dos Arquitectos*, nº229, Dezembro, Lisboa: Caleidoscópio, 2007.
- *Revista Trama*, Vol. 2, Nº 3, 2006.
- *Revista Eletrônica Estudos Hegelianos*, Ano 6, nº11, Dezembro 2009.

WEBSITES CONSULTADOS:

- <http://www.arquitectos.pt/?no=1010731308,248>.
- <http://boletimarquitectos.wordpress.com/2013/01/20/371/>.
- http://cinemactiv.com/paredesmeias/wp-content/uploads/2010/08/Nuno_Grande-Ponencias-Jornadas_obsolescencias_urbanas_2010.pdf.
- <http://filosofia.hyperlogos.info/modules/articles/article.php?id=93>.
- <http://hyperlexicon.hyperlogos.info/modules/lexico/print.php?entryID=583>.
- <http://www.ionline.pt/artigos/boa-vida/siza-vieira-quase-nao-vejo-outra-coisa-obras-minhas-destruidas>.
- <http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/3965/o-salao-de-cha-de-siza-vieira-e-uma-vergonha-mundial>.
- <http://p3.publico.pt/cultura/arquitectura/6514/intervencao-de-souto-de-moura-em-antigo-mercado-de-braga-ganha-premio-de-r>.
- <http://p3.publico.pt/node/6211/>.
- <http://places.designobserver.com/feature/on-architecture-and-authorship/30118/>.
- <http://porto24.pt/porto/24102012/governo-transfere-gestao-da-casa-das-artes-para-drc-n/#.UjwdU3-drHZ>.
- <http://www.publico.pt/local-porto/jornal/casa-das-artes-do-porto-reabre-no-dia-17-mas-ainda-sem-cinema-27060210>.
- <http://www.temponaarquitectura.uevora.pt/2010/TemponaArquitectura.html>
- http://sol.sapo.pt/inicio/Cultura/Interior.aspx?content_id=56063.

FONTES AUDIOVISUAIS:

- ARAÚJO, Sandro D. e MESQUITA, Pedro, *Documentário Paredes Meias*, Cinemactiv, Porto, 2009.

LISTA DE IMAGENS:

CAPÍTULO I

[I.01] Vista exterior da Villa Savoye.

Fonte: ASENSIO, Paco, BONET, Llorenç, DENIS, Anriet, *Le Corbusier*, Lisboa: DinaLivro, pág.24.

[I.02] Planta do Piso térreo.

Fonte: ASENSIO, Paco, BONET, Llorenç, DENIS, Anriet, *Le Corbusier*, Lisboa: DinaLivro, pág.26.

[I.03] Planta do segundo andar.

Fonte: ASENSIO, Paco, BONET, Llorenç, DENIS, Anriet, *Le Corbusier*, Lisboa: DinaLivro, pág.26.

[I.04] Escadas interiores em espiral.

Fonte: SBRIGLIO, Jacques, *Le Corbusier: the Villa Savoye*, Paris: Fondation Le Corbusier, 2008, pág.18.

[I.05] Rampas de acesso.

Fonte: SBRIGLIO, Jacques, *Le Corbusier: the Villa Savoye*, Paris: Fondation Le Corbusier, 2008, pág.23.

[I.06] Rampas exteriores.

Fonte: FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier : architect of the twentieth century*, New York : Harry N. Abrams, 2002.

[I.07] Sala de estar e cobertura.

Fonte: ASENSIO, Paco, BONET, Llorenç, DENIS, Anriet, *Le Corbusier*, Lisboa: DinaLivro, pág.26.

[I.08] Vista da rampa de acesso ao Solário.

Fonte: SBRIGLIO, Jacques, *Le Corbusier: the Villa Savoye*, Paris: Fondation Le Corbusier, 2008, pág.29.

CAPÍTULO II

[II.01] Taliesin, Frank Lloyd Wright.

Fonte: <http://arizonaexperience.org/people/featured-artist-frank-lloyd-wright>

[II.02] Villa Müller, Adolf Loos.

Fonte: <http://www.galinsky.com/buildings/villamueller/index.htm>

[II.03] Baker House, Alvar Aalto.

Fonte: http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/20th/aalto002.jpg

[II.04] Esquissos sobre o projeto do Chiado, Álvaro Siza.

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/iqbalaalam/3359911343/>

[II.05] Esquissos sobre a Casa de Chá da Boa Nova, Álvaro Siza.

Fonte: *Casa de chá da Boa Nova=Boa Nova tea house : 1958-1963*, textos de Nuno Portas e Paulo Varela Gomes, Lisboa: Ed. Blau, 1992, pág.4.

[II.06] Casa de Chá e Restaurante da Boa Nova, vista exterior.

Fonte: *Casa de chá da Boa Nova=Boa Nova tea house : 1958-1963*, textos de Nuno Portas e Paulo Varela Gomes, Lisboa: Ed. Blau, 1992, pág.6.

[II.07] Casa em Ofir.

Fonte: <http://maisarquitecturasite.blogspot.pt/2011/02/apesar-do-mais-arquitectura-querer.html>.

[II.08] Mercado de Santa Maria da Feira.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mercado_Municipal_de_Santa_Maria_da_Feira_001.jpg.

[II.09] Casa de Chá e Restaurante da Boa Nova, alçado poente.

Fonte: *Casa de chá da Boa Nova=Boa Nova tea house : 1958-1963*, textos de Nuno Portas e Paulo Varela Gomes, Lisboa: Ed. Blau, 1992, pág.22.

[II.10] Conjunto Habitacional da Bouça.

Fonte: <http://ultimasreportagens.com>.

- [II.11] Casa de Ovar.
Fonte: http://ar.arq.br/v_siza_house_avelino_02.html.
- [II.12] Casa de Chá, entrada.
Fonte: RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza / Obra e Método*, Porto: Livraria Civilização Editora, 1992, pág.55.
- [II.13] Casa de Chá, patamar anterior às escadas.
RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza / Obra e Método*, Porto: Livraria Civilização Editora, 1992, pág.61.
- [II.14] Casa de Chá, escadas de acesso.
Fonte: RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza / Obra e Método*, Porto: Livraria Civilização Editora, 1992, pág.61.
- [II.15] Sala de Chá.
Fonte: *Casa de chá da Boa Nova=Boa Nova tea house : 1958-1963*, textos de Nuno Portas e Paulo Varela Gomes, Lisboa: Ed. Blau, 1992, pág.31.
- [II.16] Espaço entre as duas salas.
Fonte: *Casa de chá da Boa Nova=Boa Nova tea house : 1958-1963*, textos de Nuno Portas e Paulo Varela Gomes, Lisboa: Ed. Blau, 1992, pág.27.
- [II.17] Vista do pátio exterior.
Fonte: Arquivo pessoal de Sara Barbado, cedido pela mesma.
- [II.18] Enquadramento visual com a Faculdade de Arquitetura.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.
- [II.19] Relação com a Casa cor-de-rosa.
Fonte: RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza / Obra e Método*, Porto: Livraria Civilização Editora, 1992, pág.183.
- [II.20] Desvio feito devido às raízes.
Fonte: RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza / Obra e Método*, Porto: Livraria Civilização Editora, 1992, pág.179.
- [II.21] Planta e cortes do Pavilhão.
Fonte: RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza / Obra e Método*, Porto: Livraria Civilização Editora, 1992, pág. 178.
- [II.22] Pátio conformado pelo U.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.
- [II.23] Salas do piso superior.
Fonte: RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza / Obra e Método*, Porto: Livraria Civilização Editora, 1992, pág. 180.
- [II.24] Vista do pavilhão à noite, com estudantes a trabalhar no interior.
Fonte: Arquivo pessoal de Liliana Nogueira, cedido pela mesma.
- [II.25] Gallarate II, Aldo Rossi.
Fonte: <http://mimoa.eu/projects/Italy/Milan/Gallaratese%20II%20Housing>
- [II.26] Gallarate II, Aldo Rossi.
Fonte: <http://mimoa.eu/projects/Italy/Milan/Gallaratese%20II%20Housing>
- [II.27] Esquisto para a Casa das Histórias.
Fonte: [http://www.sabado.pt/Special-Pages/Print.aspx?printpath=/Multimedia/FOTOS/-span-b-Sociedade-b---span--\(1\)/Fotogaleria-\(638\)&classname=Article.Media](http://www.sabado.pt/Special-Pages/Print.aspx?printpath=/Multimedia/FOTOS/-span-b-Sociedade-b---span--(1)/Fotogaleria-(638)&classname=Article.Media)
- [II.28] Esquisto para a Casa do Cinema Manoel de Oliveira.
Fonte: FIGUEIRA, José, Eduardo Souto de Moura, *Casa de Cinema : Casa del Cine : Manoel de Oliveira*, Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2004, pág. 12.
- [II.29] Exterior da Casa das Artes.
Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Luiz Trigueiros, ed., Lisboa: Blau, 1994, pág. 52.
- [II.30] Esquisto da implantação.
Fonte: SILVA, Helena Sofia e SANTOS, André, *Souto de Moura*, Vila do Conde: Quidnovi, 2011, pág. 25.
- [II.31] Entrada.
Fonte: Arquivo pessoal de Liliana Nogueira, cedido pela mesma.

[II.32] Pormenor do muro.

Fonte: Arquivo pessoal de Liliana Nogueira, cedido pela mesma.

[II.33] Sala de exposição.

Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Luiz Trigueiros, ed., Lisboa: Blau, 1994, pág. 54.

[II.34] Cortes longitudinais e transversais.

Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Luiz Trigueiros, ed., Lisboa: Blau, 1994, pág. 59.

[II.35] Plantas.

Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Luiz Trigueiros, ed., Lisboa: Blau, 1994, pág. 59.

[II.36] Escadaria de acesso ao espaço.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

[II.37] Biblioteca.

Fonte: FIGUEIRA, José, *Eduardo Souto de Moura, Casa de Cinema : Casa del Cine : Manoel de Oliveira*, Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2004, pág. 35.

[II.38] Casa do Cinema Manoel de Oliveira.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

[II.39] Entrada principal.

Fonte: FIGUEIRA, José, *Eduardo Souto de Moura, Casa de Cinema : Casa del Cine : Manoel de Oliveira*, Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2004, pág. 29.

[II.40] Hall.

Fonte: FIGUEIRA, José, *Eduardo Souto de Moura, Casa de Cinema : Casa del Cine : Manoel de Oliveira*, Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2004, pág. 31.

[II.41] Vista da rua.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

[II.42] Implantação.

Fonte: FIGUEIRA, José, *Eduardo Souto de Moura, Casa de Cinema : Casa del Cine : Manoel de Oliveira*, Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2004, pág. 44.

[II.43] Planta piso 1.

Fonte: FIGUEIRA, José, *Eduardo Souto de Moura, Casa de Cinema : Casa del Cine : Manoel de Oliveira*, Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2004, pág. 46.

[II.44] Planta piso 0.

Fonte: FIGUEIRA, José, *Eduardo Souto de Moura, Casa de Cinema : Casa del Cine : Manoel de Oliveira*, Casal de Cambra : Caleidoscópio, 2004, pág. 45.

CAPÍTULO III

[III.01] Conjunto Habitacional da Bouça.

Fonte: *Arquitectura Ibérica, Requalificação Urbana, Urban Redevelopment*, Nº 18, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007, pág. 84.

[III.02] Conjunto Habitacional da Bouça.

Fonte: <http://ultimasreportagens.com>.

[III.03] Planta do piso 1, alçado Sudeste e alçado Noroeste.

Fonte: *Arquitectura Ibérica, Requalificação Urbana, Urban Redevelopment*, Nº 18, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007, pág. 84.

[III.04] Planta do piso 2, Alçado noroeste, alçado sul (Rua da Boavista), alçado sudeste e alçado norte.

Fonte: *Arquitectura Ibérica, Requalificação Urbana, Urban Redevelopment*, Nº 18, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007, pág. 85.

[III.05] Planta do piso 1, alçado Sudeste, corte transversal, alçado noroeste e corte transversal.

Fonte: *Arquitectura Ibérica, Requalificação Urbana, Urban Redevelopment*, Nº 18, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007, pág. 86.

[III.06] Alçados e cortes dos módulos tipo.

Fonte: *Arquitectura Ibérica, Requalificação Urbana, Urban Redevelopment*, Nº 18, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007, pág. 87.

[III.07] Vista da Rua da Boavista.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

- [III.08] Escadas de acesso às habitações.
Fonte: <http://ultimasreportagens.com>.
- [III.09] Bloco Habitacional.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.
- [III.10] Pátio intersticial.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.
- [III.11] Relação de abertura com a envolvente.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.
- [III.12] Espaços semi-públicos.
Fonte: <http://ultimasreportagens.com>.
- [III.13] Topo triangular de um dos blocos.
Fonte: <http://ultimasreportagens.com>.
- [III.14] Muro e galeria longitudinal.
Fonte: <http://ultimasreportagens.com>.
- [III.15] Relação de abertura com a cidade.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.
- [III.16] Relação entre o novo e a malha consolidada.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.
- [III.17] Gallarate II, Aldo Rossi.
Fonte: Braghieri, Gianni, Aldo Rossi, Barcelona: Gustavo Gili, 1997, pág. 43.
- [III.18] Gallarate II, Aldo Rossi.
Fonte: Braghieri, Gianni, Aldo Rossi, Barcelona: Gustavo Gili, 1997, pág. 46.
- [III.19] Mercado do Carandá.
Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Luiz Trigueiros, ed., Lisboa: Blau, 1994, pág. 46.
- [III.20] Café do Mercado.
Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Luiz Trigueiros, ed., Lisboa: Blau, 1994, pág. 48.
- [III.21] Escadas de acesso.
Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Luiz Trigueiros, ed., Lisboa: Blau, 1994, pág. 47.
- [III.22] Percurso a um nível superior.
Fonte: *Eduardo Souto Moura*, Luiz Trigueiros, ed., Lisboa: Blau, 1994, pág. 47.
- [III.23] Muro remanescente em granito.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.
- [III.24] Pilares desconstruídos.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.
- [III.25] Jardim com “floresta” de pilares.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.
- [III.26] Ruínas das antigas escadas de acesso.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.
- [III.27] Relação interior e exterior.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.
- [III.28] Pátio/Jardim interior.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.
- [III.29] Antiga banca do peixe e floresta de pilares, reminiscências do passado.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.
- [III.30] Plantas da primeira fase de reconversão.
Fonte: Documentos cedidos pelo gabinete do Arqº Eduardo Souto de Moura.
- [III.31] Axonometria da reconversão.
Fonte: Documentos cedidos pelo gabinete do Arqº Eduardo Souto de Moura.
- [III.32] Espaço de receção ao público.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

[III.33] Secretaria.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

[III.34] Estúdio mais pequeno.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

[III.35] Corredor de distribuição

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

[III.36] Pátio interior partilhado entre estúdios.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

[III.37] Planta do piso térreo da Escola de Música.

Fonte: Documentos cedidos pelo gabinete do Arqº Eduardo Souto de Moura.

[III.38] Percurso entre o muro de granito e a Escola de Música.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

[III.39] Auditório.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

[III.40] Pátio interior e acesso durante o tempo de aulas.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

[III.41] Ponto de acesso secundário, remetido quase a acesso de emergência.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

[III.42] Corredor de distribuição.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

[III.43] Salas dedicadas ao estudo individual.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

[III.44] Relação com o muro e com a envolvente.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

[III.45] Percurso comum a ambas as escolas.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

